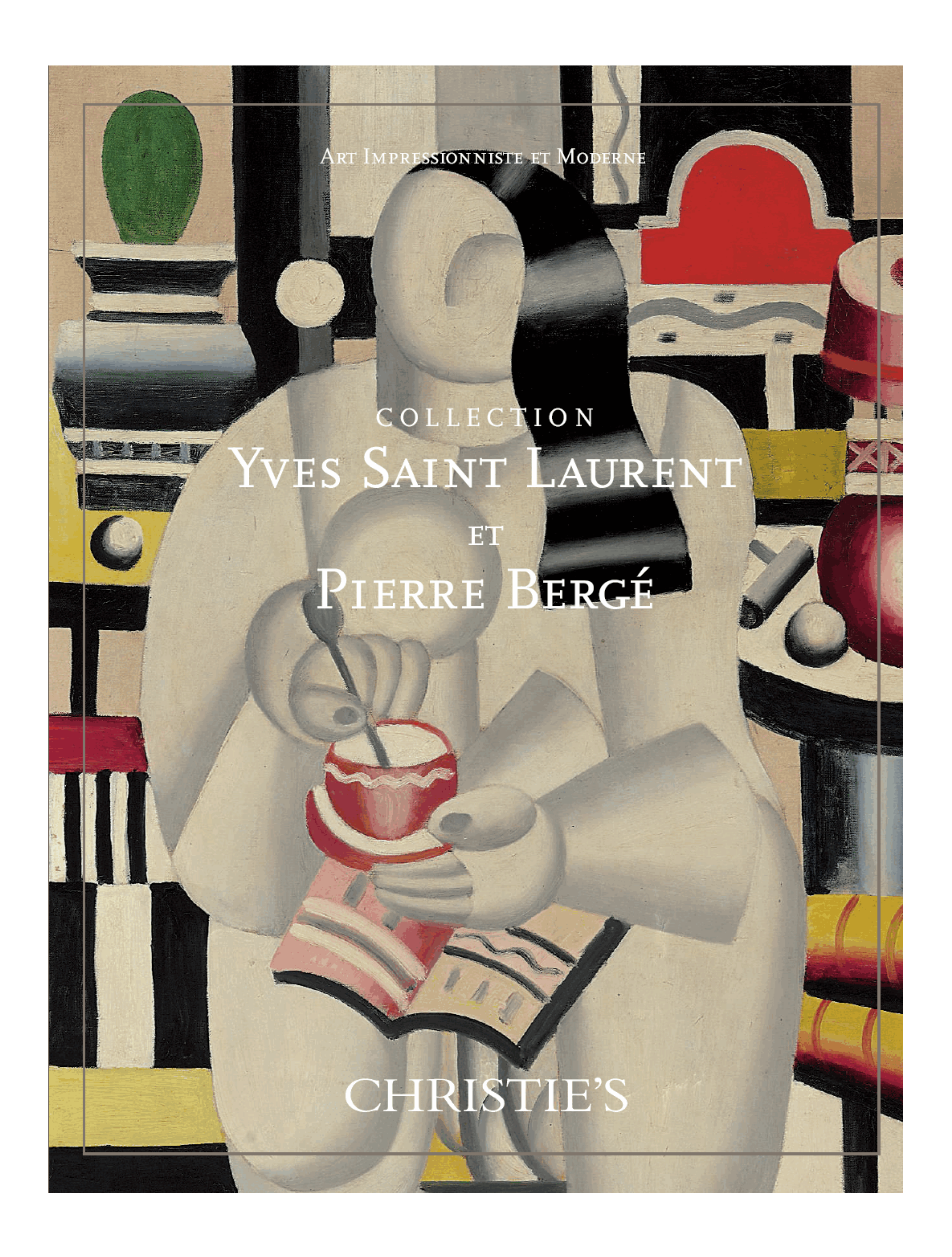

Art Impressionniste et Moderne
COLLECTION
Yves Saint Laurent
et
Pierre Bergé
CHRISTIE'S







Art Impressionniste et Moderne

LUNDI 23 FÉVRIER
19H00





Ma volonté est que mes dessins, mes estampes, mes bibelots, mes livres, enfin les choses d'art qui ont fait le bonheur de ma vie, n'aient pas la froide tombe d'un musée et le regard bête du passant indifférent, et je demande qu'elles soient toutes éparpillées sous les coups de marteau des commissaires-priseurs et que la jouissance que m'a procurée l'acquisition de chacune d'elles, soit redonnée, pour chacune d'elles, à un héritier de mes goûts.

Edmond de Goncourt

My wish is that my drawings, my prints, my bibelots, my books, the works of art which have been the joy of my life, are not consigned to the cold tomb of a museum and the coarse gaze of the indifferent passer-by, and I ask that they are all scattered by the commissaire-priseur's gavel so that the joy which each acquisition gave me can be experienced once again by the inheritors of my tastes.

Edmond de Goncourt



La collection que Christie's met en vente, avec le concours de Pierre Bergé et Associés, a été constituée au cours des cinquante dernières années par deux hommes passionnés d'art, de culture et bien décidés à réunir les tableaux, objets, meubles les plus beaux, sans parti pris ni a priori, mais fidèles seulement à leur goût et surtout à leur exigence. Nous nous sommes rencontrés, Yves Saint Laurent et moi – puisque c'est de nous qu'il s'agit – en 1958 et très vite nous avons su qu'un jour nous ferions une collection.

Nous ne l'avons pas commencée tout de suite mais avons attendu d'avoir les moyens de satisfaire cette exigence. C'est ainsi que la première œuvre d'art que nous avons acquise est le *Portrait de Mme L.R.* par Brancusi. Très jeune j'étais allé chez Brancusi, impasse Ronsin, et je ne me doutais pas qu'un jour je vivrais avec une de ses sculptures.

Nous eûmes la chance, assez vite, de pouvoir faire entrer chez nous Matisse, Picasso et quelques autres et de commencer à vraiment collectionner. Il faut comprendre que nous avons été intéressés par toutes les formes d'art et que nous n'avons jamais fait de différence, ni établi de hiérarchie, entre un cratère grec, un émail de Limoges ou de Venise, une sculpture africaine, un meuble art déco, un bronze de Jean de Bologne, un tableau de Frans Hals, une aquarelle de Cézanne, un ready-made de Duchamp, un mobile de Calder, une coupe en vermeil d'Augsbourg, une toile de Paul Klee ou de Géricault, pour ne citer que quelques unes des œuvres dont nous nous sommes entourés.

Si j'ai pris la décision de me séparer de la totalité de cette collection, c'est qu'à mes yeux, après la mort d'Yves Saint Laurent, le 1er Juin 2008, elle avait perdu une grande partie de sa signification. En effet, cette collection s'est faite à deux. Comment faire une collection à deux ? Nous ne nous sommes jamais posé la question, tant nos choix se sont complétés. L'un avait-il une attirance pour l'art déco que l'autre la partageait aussitôt. Aimait-il surtout la peinture que l'autre adhérait sans réticence. Nous avons construit une œuvre partagée, tant il est vrai qu'une collection est véritablement une œuvre. On peut certes s'amuser à deviner quelle est la part de l'un et celle de l'autre mais on risquerait de se tromper. Parfois, nous ne le savions pas nous-mêmes. Nous n'avons demandé l'aide de personne, nous n'avons pas chargé qui que ce soit de constituer tout ou partie de notre collection. Cela nous aurait privés d'une part du plaisir qui fut le nôtre.

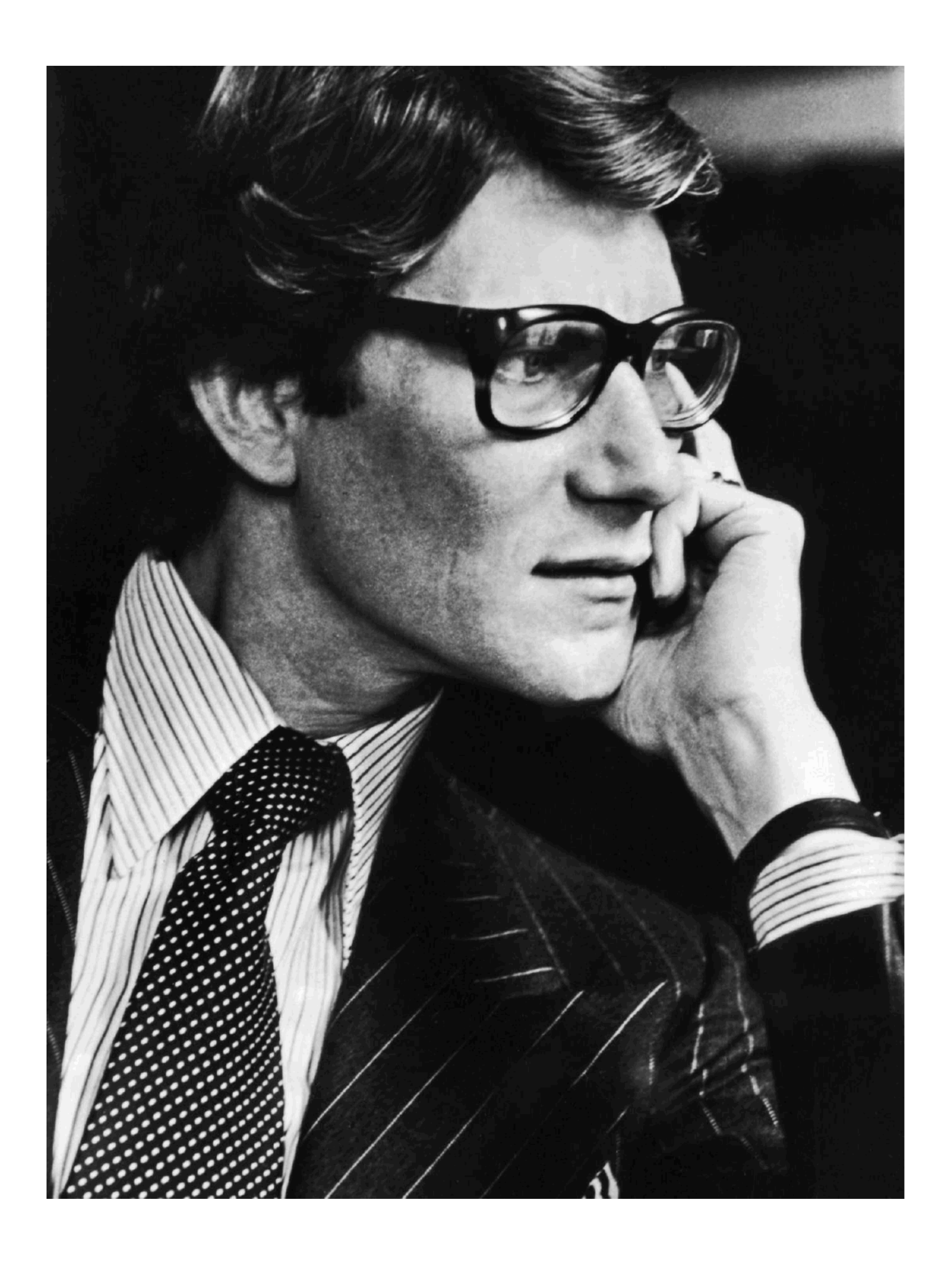
Nous ne nous sommes fiés qu'à nos coups de foudre et n'avons été guidés que par eux. Je ne m'imagine pas poursuivre ma passion de collectionneur sans Yves. D'une ville étrangère, je l'ai souvent appelé pour lui faire part d'une découverte, un objet, un tableau.

Il comprenait tout de suite, s'excitait au téléphone, avait hâte de le découvrir à mon retour.

Aujourd'hui, il me faut mettre un terme à cette collection. Je le fais sans regret et sans nostalgie. J'ai eu la chance de vivre avec tous ces objets, meubles, sculptures, tableaux ; je souhaite que d'autres connaissent la même chance. Je souhaite que tout ce que nous avons aimé avec tant de passion trouve place chez d'autres collectionneurs.

Ainsi va la vie des œuvres d'art : elles vont de main en main, de maison en maison, d'un continent à l'autre. C'est leur destin. Elles ne sont là que pour être admirées, aimées. Peu importe par qui. Je serais fier – oui disons-le – si certaines trouvaient place au milieu d'autres chefs-d'œuvre. Quoiqu'il en soit, je serais surtout heureux si un jour, bien plus tard, en regardant une de ces œuvres, un collectionneur pouvait dire en parlant d'Yves Saint Laurent et de moi : « *Ils ne se sont pas trompés.* »

PIERRE BERGÉ



The collection being auctioned by Christie's, with the support of Pierre Bergé & Associés, was assembled over the last fifty years by two men with a passion for art and culture, determined to bring together the finest paintings, objects, and furniture without bias or prejudice whilst remaining true to their tastes and, above all, to their ideal. Yves Saint Laurent and I - the two men in question - met in 1958, and it soon became clear that one day we would have a collection.

We did not start immediately for we had to wait to acquire the means to satisfy our ideal. And so it was that the first work of art we acquired was the *Portrait of Mme L.R.* by Brancusi. I was very young when I first went to Brancusi's studio in the Impasse Ronsin, and I had no idea that one day I would live with one of his sculptures. Soon enough, we had the good fortune to be able to acquire works by Matisse, Picasso and a few others and to truly start collecting. One has to understand that we were interested in all forms of art and that we never differentiated nor established a hierarchy between a Greek vase, a Limoges or Venice enamel, an African sculpture, a piece of art deco furniture, a Jean de Boulogne bronze, a Frans Hals painting, a Cézanne watercolour, a Duchamp ready-made, a Calder mobile, an Augsburg vermeil cup, or a canvas by Paul Klee or Géricault, to cite just a few of the works which surrounded us.

If I have taken the decision to part with the entire collection, it is because in my eyes, after the death of Yves Saint Laurent on June 1st 2008, it has lost the greater part of its significance. We built this collection together. How do you create a collection together? We never asked ourselves that question, for our choices were perfectly complementary. If one of us had an attraction for art deco then the other immediately shared it. If one liked painting above all, the other shared the same taste unreservedly. We built a shared work, for a collection is truly a work. Certainly, one could have fun trying to discern which part came from the one and which part came from the other but at the risk of being mistaken. Sometimes, we did not know ourselves. We did not ask anyone for assistance, we did not approach anybody to form all or part of our collection. To do so would have deprived us of part of the pleasure that was ours. We relied solely on the passion of the moment and were guided by that alone. I cannot imagine pursuing my passion as a collector without Yves.

I often called him from a foreign city to share a discovery, an object, a painting with him. He understood right away. He would get excited on the telephone and be impatient to discover it when I returned.

Today, the time has come to dissolve this collection. I do so without regret, without nostalgia. I have been fortunate enough to live with all these objects, pieces of furniture, sculptures, and paintings. I would now like others to have the same opportunity. I hope that everything that we have loved with so much passion finds a home with other collectors. And so goes the life of works of art: they pass from hand to hand, from house to house, from one continent to another. That is their destiny. Their only purpose is to be admired, and loved. Never mind by whom. I will be proud – yes, proud – if some find a place among other masterpieces. Whatever the case, I will be particularly happy if one day, a long time from now, when looking at one of these works, a collector can say when talking about Yves Saint Laurent and I: *"They were not mistaken."*

Pierre Bergé





AVERTISSEMENT

Conformément à l'article L321-4 du code de commerce, il est précisé que Monsieur Pierre Bergé, Président de la SVV PBA, est copropriétaire indivis des biens de l'ensemble des lots de la collection offerts à la vente.

IMPORTANT NOTICE

In accordance with article L321-4 of the French Code of Commerce, kindly note that Mr. Pierre Bergé, President of the Auction House PBA, is the joint co-owner of the lots to be auctioned in this sale.

Art Impressionniste et Moderne

VENTE
Lundi 23 février 2009
à 19h00

Le Grand Palais, Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Samedi	21 février	09h00–minuit
Dimanche	22 février	09h00–minuit
Lundi	23 février	09h00–13h00

CODE DE LA VENTE
Pour tous renseignements ou ordres d'achats, veuillez rappeler la référence MOUJIK-1209
In sending written bids or making enquiries, this sale should be referred to as MOUJIK-1209

RÉSULTATS
Paris : +33 (0)1 40 76 83 58
Londres : +44 (0)20 7627 2707
New York : +1 212 452 4100
Internet: www.christies.com

ACCÈS A LA VENTE
L'entrée de la salle pour cette vente se fera exclusivement sur présentation d'un ticket de réservation. Nous vous remercions d'adresser votre demande de réservation à Françoise Adam au :
Téléphone: +33 (0)1 40 76 86 27
Fax: +33 (0)1 40 76 86 12
Email: ysl-reservation@christies.com

Admission to this sale is by ticket only; please contact Françoise Adam on
Telephone: +33 (0)1 40 76 86 27
Fax: +33 (0)1 40 76 86 12
Email: ysl-reservation@christies.com

CONDITIONS DE VENTE
La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.

CONDITIONS OF SALE
The sale is subject to the Conditions of Sale printed at the end of the catalogue.

Christie's France SNC – Agrément 01/003 [50]



Cliqué, Adjugé ! Partout dans le monde.

Christie's LIVE™ vous permettra de suivre cette vente d'Art Impressionniste et Moderne, en direct sur le site www.christies.com.
Néanmoins, il ne vous sera pas possible d'enchérir via Christie's LIVE™. Cet avertissement ne s'applique qu'à la session d'Art Impressionniste et Moderne du 23 février 2009 à 19h00.

Christie's LIVE™ allows you to attend this Impressionnist and Modern Art session through www.christies.com.
It's not possible to bid in this sale on Christie's LIVE™. This important notification only applies to the Impressionist and Modern Art session to be held on February 23 at 07.00pm.

CONTACT CHRISTIE'S LIVE PARIS
Stéphanie Court
Téléphone: +33 (0)1 40 76 83 60

CHRISTIE'S *en association avec* PIERRE BERGÉ & ASSOCIÉS

COLLECTION YVES SAINT LAURENT ET PIERRE BERGÉ

Paris, Le Grand Palais

EXPOSITION PUBLIQUE

Samedi	21 février	de 9h00 à minuit
Dimanche	22 février	de 9h00 à minuit
Lundi	23 février	de 9h00 à 13h00

VENTE AUX ENCHÈRES

Lundi 23 février

19h00 Art Impressionniste et Moderne

Mardi 24 février

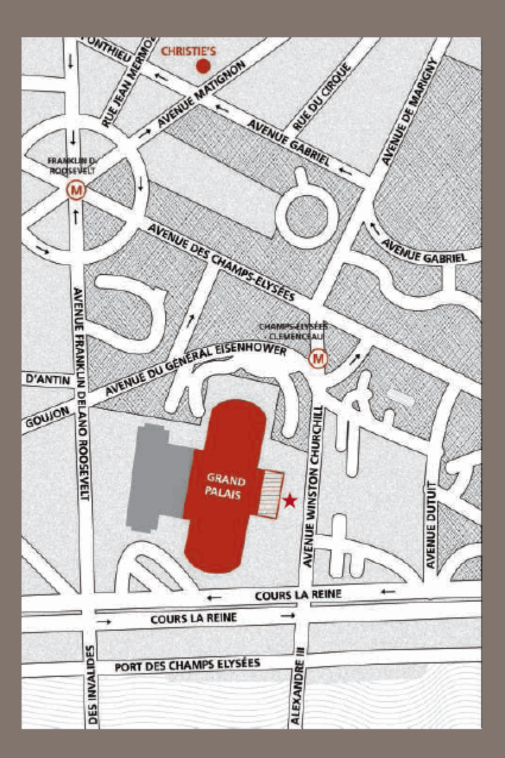
14h00 Tableaux et Dessins Anciens et du XIXème siècle
15h00 Orfèvrerie, Miniatures et Objets de vertu
18h00 Arts Décoratifs du XXème siècle

Mercredi 25 février

13h00 Sculptures et Objets d'Art
19h00 Art d'Asie, Archéologie et Mobilier

INFORMATIONS

Tél: 01 40 76 83 51 ou 01 40 76 83 61
Fax: 01 40 76 85 86



LE GRAND PALAIS

ENTRÉE DU PUBLIC
avenue Winston Churchill
75008 Paris

ACCÈS
Métro:
Ligne 1: Champs-Elysées Clémenceau ou Franklin D. Roosevelt.
Ligne 13: Champs-Elysées Clémenceau

Bus :
Lignes 28, 42, 52, 73, 83, 93

RER :
Ligne C, station Invalides

Parking:
Rond-point des Champs-Elysées, Place de la Concorde,
parc François Ier.

SPÉCIALISTES ET SERVICES DE CHRISTIE'S POUR CETTE VENTE

SPÉCIALISTES
Thomas Seydoux
Directeur International
Art Impressionniste et Moderne
+33 (0)1 40 76 86 18

Anika Guntrum,
Directeur du Département
Art Impressionniste et Moderne, Paris
+33 (0)1 40 76 83 89

Marine Bancilhon,
Spécialiste
+33 (0)1 40 76 86 08

Florence Claude
Catalogueur
+33 (0)1 40 76 86 22

Clémence Boissonnas
Authentification-Liaison
+33 (0)1 40 76 83 66

Jussi Pylkkannen
President, Europe
+44 (0)20 7389 2836

Guy Bennett
International Director
Art Impressionniste et Moderne
+1 212 636 2056

Giovanna Bertazzoni
Head of Department
Art Impressionniste et Moderne, Londres
+44 (0)20 7389 2542

John Lumley
Honorary Vice Chairman, Europe
Art Impressionniste et Moderne
+44 (0)20 7389 2055

Ken Yeh
Deputy Chairman, Asie
Art Impressionniste et Moderne
+852 2978 9949

Andreas Rumbler
Chairman, Allemagne
Art Impressionniste et Moderne
+49 211 4915 9313

ADMINISTRATION
Mélina Rivier
Tel: +33 (0)1 40 76 85 91
Fax: +33 (0)1 40 76 86 28

COORDINATION GÉNÉRALE
Virginie Masurel
+33 (0)1 40 76 83 85
Pauline Cintrat
+33 (0)1 40 76 86 23
Aurore de Guernon
+33 (0)1 40 76 84 47

EMAIL
Initiale du prénom suivie du nom de famille@christies.com
(ex : Anika Guntrum = aguntrum@christies.com)

COMMISSAIRE-PRISEUR
François de Ricqlès

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES
ABSENTEE BIDS AND TELEPHONE BIDS
Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques pour les œuvres d'art ou objets de collection dont la valeur est supérieure à €750.
We will be delighted to organise telephone bidding for lots above €750.
Tel: +33 (0)1 40 76 84 13
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51
www.christies.com

RÈGLEMENT ACHETEURS
PAYMENT
Tel: +33 (0)1 40 76 83 77
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

ENTREPOSAGE ET RETRAIT DES ACHATS
STORAGE AND LOT COLLECTION
Tel: +33 (0)1 40 76 86 17
Fax: +33 (0)1 42 56 26 05

TABLEAUX ET PETITS OBJETS
Tous les lots vendus seront conservés dans nos locaux au 9, avenue Matignon, 75008 Paris.

MEUBLES ET OBJETS VOLUMINEUX
Tous les lots vendus transférés chez André Chenue S.A. pourront être retirés à partir du Lundi 2 mars.

PICTURES AND SMALL OBJECTS
All lots sold will be kept in our office, 9 avenue Matignon, 75008 Paris.

FURNITURE AND LARGE OBJECTS
All lots sold will be removed to André Chenue S.A. on the 2nd of March.

TRANSPORT
SHIPPING
Tel: +33 (0)1 40 76 86 17
Fax: +33 (0)1 42 56 26 05

ABONNEMENT AUX CATALOGUES
CATALOGUE SUBSCRIPTION
Tel: +33 (0)1 40 76 84 05
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

IMPORTANT
La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue. Il est vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance des informations importantes, avis et lexique figurant également en fin de catalogue.

The sale is subject to the Conditions of Sale printed at the end of the catalogue. Prospective buyers are kindly advised to read as well the important information, notices and explanation of cataloguing practice also printed at the end of the catalogue.

Christie's France SNC - Agrément 01/003

Les œuvres impressionnistes et modernes
NAISSANCE D'UNE COLLECTION

Entretien avec Alain Tarica

Anika Guntrum: Quand et dans quelles circonstances Yves Saint Laurent et Pierre Bergé ont-ils commencé à constituer leur collection d'art moderne?

Alain Tarica: Monsieur Pierre Bergé, et moi-même nous sommes rencontrés pour la première fois à la fin des années 1970. Il est entré un jour dans ma galerie du Faubourg Saint-Honoré. La galerie n'avait rien d'un endroit accueillant et ressemblait plutôt à un endroit privé où peu de personnes auraient osé entrer. Il n'y avait à l'époque qu'un tableau présenté dans chacune des deux vitrines et quelques livres d'art entreposés ici et là. Pourtant Pierre Bergé avait certainement entendu parler de la galerie, car il est entré et s'est présenté à moi très naturellement. Son nom ne me disait rien à l'époque, je ne savais pas qui il était.

AG: Quelle a été la première œuvre du XXe siècle achetée par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé?

AT: C'est précisément lors de cette rencontre qu'ils m'ont acheté leur première œuvre moderne: le *Portrait de Mme L.R.* de Constantin Brancusi. Après que Pierre Bergé se fut présenté, nous nous sommes mis à discuter de leur goût et de leurs envies pour me permettre de mieux comprendre ce qu'ils recherchaient vraiment. Mais la conversation restait tout de même très générale. Pendant la conversation, je suis allé chercher le Brancusi que j'avais dans ma réserve sans savoir si ils allaient être réellement intéressés. Ce fut le coup de foudre immédiat: ils l'ont acheté tout de suite, sans hésitation ni négociation.

AG: Vous attendiez-vous à ce qu'ils achètent si rapidement ou pensiez-vous qu'ils souhaiteraient approfondir leurs connaissances avant tout achat?

AT: J'ai bien entendu été très surpris de la rapidité de leur décision. Ce n'est pas tous les jours qu'un client entre dans votre galerie et repart avec un Brancusi. Et je le répète, c'était loin d'être un achat irréfléchi. Je n'ai pas tout de suite compris à qui j'avais affaire mais je savais déjà que cette rencontre ne serait pas la dernière.

AG: Donc ils avaient déjà une grande connaissance artistique?

AT: Absolument. Lors de notre première conversation, les échanges d'idées ont été immédiats. Je n'avais rien à leur apprendre. Vous savez, Pierre Bergé baigne dans le milieu artistique depuis fort longtemps, et lui-même travaillant dans le marché de l'art, ses connaissances artistiques et littéraires sont très importantes. Yves Saint Laurent était lui aussi une personne très cultivée ayant une grande sensibilité à l'art. Après qu'ils eurent acquis le Brancusi, j'ai enfin découvert l'identité de mes deux acquéreurs. Tous deux étaient extrêmement connaisseurs et particulièrement récéptifs à la beauté et au pouvoir visuel des chefs-d'œuvre des grands maîtres.

Anika Guntrum: When and under what circumstances did Yves Saint Laurent and Pierre Bergé begin collecting modern art?

Alain Tarica: Pierre Bergé and I met for the first time in the late 1970s. One day, he came into the gallery on Rue du Faubourg Saint-Honoré. To be honest, the gallery was not a very welcoming place. It looked more private, like somewhere very few people would have dared to enter. At the time, there was only one painting on display in each of the two windows and a few art books here and there. But Pierre Bergé must have certainly heard about the gallery, because he came in and introduced himself quite naturally. At the time, I hadn't heard of him. I didn't know who he was.

AG: What was the first 20th century work that they bought from you?

AT: It was that first day we met that they bought their first work from my gallery, the *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)* by Constantin Brancusi. Frankly our conversation remained very general, quite broad. It was during this first meeting that I showed Mr. Bergé the Brancusi I had in stock, without really knowing if they would be interested, or not. They bought it on the spot, without any hesitation or negotiation.

AG: Did you ever imagine that they would buy it that quickly, or did you expect there to be a greater learning curve?

AT: Of course I was very surprised by how fast they made their decision. It's not every day that a customer comes into your gallery and walks out with a Brancusi. And — I must insist on this — it was far from being an impulse buy. At first, I didn't know who I was dealing with, but I could already tell that it wouldn't be the last time we met.

AG: So they already had a well-developed knowledge of art?

AT: Absolutely. And from our first conversation, it was clear that we shared a similar vision of what constitutes a great Modern art collection. There wasn't anything new I could teach them. You know, Pierre Bergé had already spent a lot of time in the art world and had worked in the art market, so he had a very rich knowledge of the arts and literature. Yves Saint Laurent was of course also very cultivated, and he had a great awareness of art. After they bought the Brancusi, I finally found out who the two buyers were: great connoisseurs with an extreme sensitivity to beauty and to the visual power of great masterpieces.



Yves Saint Laurent, 1978.
Photographie par Martine Frank.

AG: En appréciant la collection dans son ensemble, on constate l'éclectisme de leurs goûts et à quel point ils étaient ouverts à différentes expériences visuelles. Comment vous faisaient-ils comprendre leurs attentes spécifiques?

AT: Tout ce que je peux vous dire, c'est que notre relation, basée sur une même passion, s'est tissée au fil des années de la façon la plus naturelle possible, à tel point que je serais bien incapable d'en avoir un souvenir précis. Pierre Bergé et Yves Saint Laurent recherchaient des œuvres majeures, piliers de l'art moderne. N'ayant à faire qu'un choix d'excellence sur la qualité des œuvres, mon rôle de prospecteur en était par conséquent simplifié. Ils étaient les premières personnes que je contactais quand je trouvais une œuvre d'une qualité exceptionnelle. Et à une ou deux exceptions près, ils ont toujours acquis ce que je leur proposais.

Il y avait entre nous une sorte de compréhension mutuelle implicite. Pierre Bergé ou Yves Saint Laurent ne me disait jamais ce qu'ils recherchaient exactement et n'avaient pas d'idée précise de ce qui devait figurer dans leur collection. Vous savez, lors de la constitution d'une collection, il est important de voir comment les œuvres peuvent interagir les unes avec les autres. Il y a comme une sorte de dialogue qui s'opère entre les objets au sein d'une même collection. Et toute nouvelle addition d'œuvre doit pouvoir être faite dans le respect de l'équilibre artistique et visuel de la collection. Pour être honnête, nous n'avons jamais eu de conversation sur une vision globale préconçue à avoir de leur collection. C'était en quelque sorte plutôt une évolution organique.

AG: Comment avez-vous pu trouver des œuvres d'une telle qualité? Quelles étaient vos méthodes?

AT: A l'époque, le marché des tableaux du XXe siècle n'était pas ce qu'il est aujourd'hui. Nous fonctionnions avec des méthodes différentes. Pour tout vous dire, c'était un véritable travail de fourmi: j'avais commencé par acheter des ouvrages sur les artistes modernes. Mes deux jeunes assistantes de l'époque passaient la plupart de leur temps à éplucher ces livres en faisant des tableaux récapitulatifs répertoriant géographiquement les œuvres ainsi que les noms des propriétaires quand ils avaient été identifiés. Je me souviens avoir passé des heures et des heures au téléphone avec des opérateurs téléphoniques, essayant de retrouver les adresses exactes des propriétaires aux quatre coins du monde.

Je me souviens aussi avoir rédigé de nombreuses lettres expliquant que j'étais à la recherche des héritiers, des propriétaires de tel tableau de Mondrian ou de Léger. J'essayais de personnaliser le plus possible mes lettres et les postais toujours en croisant les doigts dans l'espoir qu'une personne au moins me réponde. J'ai envoyé des centaines et des centaines de ces lettres. Et à ma plus grande surprise, ce procédé a fonctionné et les propriétaires revenaient souvent vers moi. Avec le recul, cette façon de travailler est révolue. Le marché de l'art a en effet totalement changé depuis les années 1980, et cette méthode ne fonctionnerait plus.

AG: Yves Saint Laurent et Pierre Bergé semblaient

AG: In looking at their collection today, what stands out most is the ecclectic yet symbiotic nature of their choices, and that they were open to different visual experiences. How did they communicate their specific interests to you?

AT: All I can tell you is that our working relationship was based on a shared passion that developed over the years in the most natural of ways. To be more specific than that is difficult, our relationship just evolved as such - there was never any "defining moment". Pierre Bergé and Yves Saint Laurent were looking for important works of art, works that make up the backbone of modern art, and by simply choosing works of excellent quality, my role as prospector was greatly simplified. They were the first people I got in touch with when I found a work of exceptional quality. And apart from one or two instances, they purchased every work I contacted them about.

We had a sort of implicit, mutual understanding. You know, when you are putting together a collection, it's important to see how the paintings interact with each other. There is a dialogue between all the works represented in a collection. And any new addition has to respect the artistic and visual balance. Frankly, we never discussed specifics to a point that there was a predetermined overview of their collection. The development was much more organic than that.

AG: How did you find works of such high quality? What was your method?

AT: At the time, the market for twentieth century paintings was not what it is today. We worked very differently. To be honest, it was very laborious: I started by buying books about modern artists. I had two assistants who spent most of their day pouring over the books and drawing up tables that listed works geographically with the names of their owners, if they had been identified. I remember spending hours and hours on the phone with the operator, trying to get the exact addresses of these owners, or their heirs, who lived all over the world.

I also mailed a sort of form letter that said I was looking for the owner of this Mondrian or that Léger. I tried to make my letters as personal as I could, and I always crossed my fingers when I sent them, hoping that at least one person would respond. I must have sent hundreds and hundreds of these letters, and to my great surprise, the system worked! I had more responses than you can imagine. Looking back, I can see that this method is obsolete. The art market has completely changed since the 1980s, and this just wouldn't have the same success in today's market.



Pierre Bergé, dans son bureau Avenue Marceau, Paris, milieu des années 1980.

certains de leurs choix artistiques tant dans leurs achats de peintures et d'œuvres sur papier que de sculptures ou de mobilier. Il est rare de voir un ensemble d'objets d'art si exceptionnel regroupé dans une collection, de façon aussi méticuleuse, cohérente et d'une telle envergure.

AT: Cette approche d'une collection, telle qu'elles étaient constituées à la Renaissance, est finalement une démarche que l'on voit rarement dans une carrière de galeriste. Rétrospectivement, la Collection d'Yves Saint Laurent et Pierre Bergé est particulière, sinon unique, car jamais je n'ai vu de collection d'une aussi grande diversité et d'une aussi grande qualité. D'ailleurs, je ne suis pas sûr aujourd'hui qu'il soit possible de rassembler de telles œuvres au sein d'une même collection. Trouver des pièces d'un tel niveau de qualité, à travers plus de vingt siècles de création, me semble tout simplement impossible.

AG: Yves Saint Laurent and Pierre Bergé seemed equally comfortable making choices about sculpture, paintings and works on paper. It is unusal to find such a strong group of works of such exceptional quality, brought together with such a meticulous eye and in such depth. It is rare to see such an array of art in a single place, brought together so meticulously in such a coherent and profound collection.

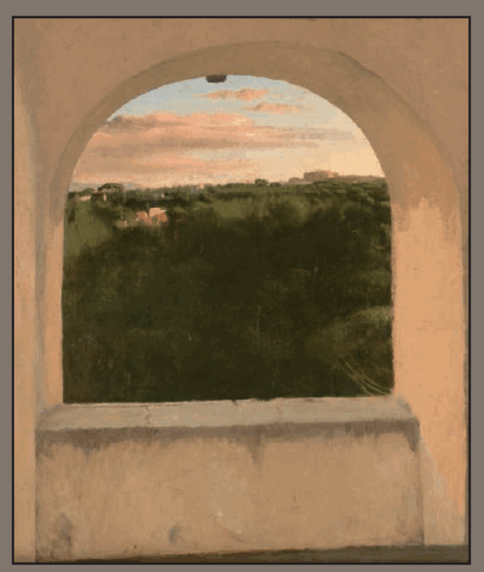
AT: Their "Renaissance-style" approach to collecting is something we rarely see. In retrospect, the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé Collection is really something special and unique. I've never seen such great diversity and such great quality in any other collection. I'm not even sure that it is still possible to bring together so many works of this calibre within a single collection. In this day and age, I think it must be impossible to bring together such high-quality works from over twenty centuries of creation.



Yves Saint Laurent et Moujik, rue de Babylone, Paris, 1983.
Photographie par Bruno Barbey.

Edgar Degas, *Paysage d'Italie vu par une lucarne*

PAR THÉODORE REFF



Lot 1

Paysage d'Italie vu par une lucarne est le plus grand des treize paysages connus que Degas ait peints à Naples et à Rome au début du long voyage d'études qu'il entreprit en Italie entre 1856 et 1859. Tous furent exécutés à l'huile sur papier et ultérieurement marouflés sur une toile ou un carton - le support le plus fréquemment utilisé dans la tradition de la peinture en plein air, remontant au milieu du XVIII[e] siècle. C'est également l'un des premiers paysages de Degas, peint peu après son arrivée à Naples, où il séjourna chez des parents napolitains de son père. Il peut être daté d'après une étude minutieuse contenue dans un carnet qui représente la forteresse de Capodimonte, située en dehors de la ville. Sur cette étude est inscrit "Capodimonte 10 7[bre] [Septembre]" (T. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas: A Catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*, Oxford, 1976, vol. I, carnet 7, p. 19). Elle fut certainement dessinée, tout comme *Paysage d'Italie vu par une lucarne* fut sûrement peint, dans le grenier de la maison de campagne de Hilaire Degas, le grand-père de l'artiste. Depuis le même endroit, et sans aucun doute au même moment, Degas peignit un autre tableau intitulé *Paysage d'Italie* (Brame et Reff, no. 16), montrant une vue plus rappprochée du paysage. Dans ce dernier, il élimine la fenêtre en arche et se concentre sur la forteresse et la colline.

Au-dessous de cette étude représentant la forteresse de Capodimonte, Degas reporta de sa main une citation de Dante, écrivain qu'il lisait et illustrait abondamment à cette époque. Elle est extraite du *Purgatoire*, XIV, 148-50: "Chiamavi il cielo, e intorno vi si gira, / mostrandovi le sue bellezze etterne, / e l'occhio vostro pur a terra mira" ("Le ciel vous appelle et vous entoure, vous révélant ses beautés éternelles, et pourtant votre oeil reste rivé vers la terre"). Que ce texte ait été ou non destiné à illustrer ce paysage - ce même carnet de notes ainsi que d'autres datant de cette époque contiennent des citations de Dante, accompagnées d'esquisses pour des illustrations éventuelles - il peut être consideré comme tel, et plus encore dans le cas de notre tableau dans lequel les larges zones de colline vert sombre dominent le ciel bleu pâle et rose ainsi que les murs aux subtiles teintes ocres.

Paysage d'Italie vu par une lucarne est le premier d'une longue série de tableaux dans lesquels Degas explore les effets visuels de la fenêtre et/ou de toutes autres formes d'embrasure, telles que la porte, le miroir et le tableau. L'artiste exploite ces éléments, comme des ouvertures, encadrées, réelles ou illusoires, au travers desquelles il confronte l'espace intérieur à la configuration d'un espace extérieur, ou d'un autre intérieur, ou encore du même espace intérieur, réduit et inversé. Même dans cette œuvre de jeunesse, relativement simple, le paysage extrêmement coloré, aperçu de la fenêtre qu'encadrent des murs quasiment monochromes, ressemble à un tableau sur un mur, à un paysage proche du *Paysage d'Italie* cité précédemment. Lorsqu'il commença à peindre des scènes de la vie moderne une quinzaine d'années plus tard, Degas découvrit de nouvelles manières d'introduire des tableaux dans ses tableaux. Dans ses premières compositions de répétitions de ballets, il introduit un miroir mural ou un miroir psyché (en arche comme dans la fenêtre dans le *Paysage d'Italie vu par une lucarne*) dans lequel les reflets des danseuses subtilement encadrés s'opposent aux danseuses elles-mêmes (Lemoisne, nos. 297-298). Dans d'autres tableaux de répétition des années 1870, il montre, à l'arrière-plan, une grande fenêtre d'atelier avec une vue sur les façades et les toits des immeubles en face. Cette intrusion du Paris contemporain dans le monde intemporel du ballet crée une tension entre le premier plan et l'arrière-plan, le présent et le passé, ce qui n'est pas sans rappeler le *Paysage d'Italie vu par une lucarne*.



**(fig. 1) Edgar Degas, *Danseuse posant chez un photographe*, 1875.
Musée Pouchkine, Moscou.**



**(fig. 2) Jakob Alt, *Vue depuis une fenêtre*, 1836.
Historisches Museum der Stadt, Vienne.**

Dans l'œuvre *Danseuses dans une salle d'exercice*, version située dans une salle de répétition à un étage élevé de l'Opéra, le contraste est rendu d'autant plus saisissant par la présence de trois danseuses dans des poses variées mais liées entre elles comme les groupes classiques des *Trois Grâces* ou *Trois déesses du Jugement de Pâris* (Lemoisne, no. 324). Dans une autre version illustrée ici (fig. 1), dont le décor se situe dans l'atelier d'un photographe au dernier étage, la danseuse se détache sur un arrière-plan de barreaux de fenêtre, de rideaux verticaux et de lattes horizontales du plancher. L'ensemble forme une grille géométrique austère qui trouve un écho dans les bâtiments extérieurs. Mais quelle que soit la façon dont ces tableaux ultérieurs développent ces idées déjà évidentes dans cette première vue de l'Italie, ils en diffèrent non seulement par la modernité du sujet, mais également par le traitement plus impressionniste de la couleur, de la lumière et des touches.

Si le *Paysage d'Italie vu par une lucarne* laisse présager l'intérêt futur de Degas envers les possibilités picturales qu'offrent le motif de la fenêtre, il renvoie aussi à l'utilisation métaphorique de la fenêtre ouverte dans l'art romantique du début du siècle. C'est en effet un motif fréquent en Europe du Nord ainsi que dans l'art français à partir de 1810. De plus, ces œuvres comprennent souvent à l'arrière-plan un chevalet ou une table de travail, signes de la présence de l'artiste, alors que ce dernier est absent à l'exemple de l'aquarelle de Jakob Alt (fig. 2). Lorenz Eitner, qui a d'abord reconnu l'importance du motif, écrit que "La fenêtre est comme un seuil et en même temps une barrière. A travers elle, la nature, le monde, la vie active fleurissent, mais l'artiste reste emprisonné, non sans plaisir, dans le confort domestique. L'image de la fenêtre illustre donc parfaitement les thèmes de la frustration causée par l'attente du plaisir du voyage ou de la fuite, qui ponctuent la littérature romantique [...] la juxtaposition du très proche et du lointain ajoute une tension particulière au sens de la distance, plus poignante que ce que l'on obtiendrait dans un pur paysage." (*Art Bulletin*, décembre 1955, pp. 285-86). C'est également ce que Degas doit avoir ressenti en contemplant la forteresse lointaine de Capodimonte depuis le grenier de la villa de son grand-père - une minuscule forme à l'horizon, dont les murs, alternativement dans la lumière du soleil et dans l'ombre, reflètent les derniers rayons du soleil couchant au moment le plus romantique et mélancolique de la journée.

Ce texte a été traduit de l'anglais.

Please refer to page 218 for the English version of this text.

1

EDGAR DEGAS (1834-1917)

Paysage d'Italie vu par une lucarne

huile sur papier marouflé sur toile
36.7 x 32 cm. (14½ x 12⅝ in.)
Peint vers 1856-59

€300,000-400,000

US$390,000-510,000

GBP260,000-340,000

PROVENANCE:

Atelier de l'artiste.
Henri Fêvre, Monte-Carlo (par descendance); vente, Me Baudoin, Paris, 22 juin 1925, lot 61.
Marcel Guérin, Paris (acquis avant 1931).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celui-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:

Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Les Artistes Français en Italie: de Poussin à Renoir*, mai-juillet 1934, p. 16, no. 106.
Paris, Galerie Charpentier, *Paysages d'Italie*, 1947, no. 52.
Rome, Palazzo delle Esposizioni et Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, *L'Italia vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo*, février-mai 1961, p. 77, no. 98.
Paris, Galerie Schmit, *Degas, 1834-1917*, mai-juin 1975, p. 4, no. 2 (illustré, p. 5; dimensions erronées).
New York, The Metropolitan Museum of Art et Houston, The Museum of Fine Arts, *Degas Landscapes*, janvier-juillet 1994, p. 15, no. 15 (illustré en couleur).
Rome, Villa Medicis, *Da Ingres a Degas: Artisti francesi a Roma*, mars-juin 2003, p. 437, no. 203 (illustré en couleur, p. 366, pl. VIII).
Edimbourg, National Galleries of Scotland et Ferrare, Palazzo dei Diamanti, *Degas e gli italiani a Parigi*, septembre-novembre 2003, p. 198, no. 2 (illustré, p. 199).
Tours, Musée des Beaux-Arts, *Yves Bonnefoy: Assentiments et partages*, avril-juillet 2005, p. 81, no. 22 (illustré).
Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek et Columbus Museum of Art, *Edgar Degas: The Last Landscapes*, juin 2006-janvier 2007, p. 112 (illustré, p. 8, fig. 1).
Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, *L'Italia vista dai pittori francesi*, no. 98.

BIBLIOGRAPHIE:

P.-A. Lemoisne, "A propos des Degas de la collection de M. Marcel Guérin", *in L'Amour de l'Art*, no. 7, juillet 1931, p. 288 (illustré, fig. 52).
P.-A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*, Paris, 1946, vol. II, p. 22, no. 48 (illustré, p. 23; daté 'vers 1857-60').
J. Lassaigne et F. Minervino, *Tout l'œuvre peint de Degas*, Milan, 1970, p. 90, no. 79 (illustré, p. 89).
T. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas: A Catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and other Collections*, Oxford, 1976, vol. I, pp. 54-55 et 151, no. 7.
R. Mc Mullen, *Degas. His Life, Times and Work*, Londres, 1985, p. 51.







2

PAUL GAUGUIN (1848-1903)

Etude de femmes martiniquaises

numéroté illisiblement '_ _ 50' (en haut à gauche)
pastel et fusain sur papier
42 x 53.5 cm. (16½ x 21⅞ in.)
Exécuté vers 1887

€300,000-400,000

US$390,000-510,000

GBP260,000-340,000

PROVENANCE:
Jean Davray, Paris.
Antoine Nikles, Genève.
Acquis auprès de celui-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, janvier 1986.

BIBLIOGRAPHIE:
D. Wildenstein, *Gauguin: Premier itinéraire d'un sauvage, catalogue de l'œuvre peint (1873-1888)*, Paris, 2001, vol. II, p. 342 (illustré en œuvre comparative).

Après son premier séjour à Pont-Aven, le voyage aux Antilles représenta une étape marquante de la vie et de l'œuvre de Paul Gauguin. Parti de juin à novembre 1887 avec son ami Charles Laval pour fuir la société européenne en pleine industrialisation mais aussi "pour vivre en sauvage"[1], l'artiste se lança à l'aventure, à la découverte d'une autre culture. Rêvant de connaître un état de nature plus originel, en quête du paradis perdu, il réalisa à cette époque plusieurs compositions majeures qui mettent en scène des personnages indigènes dans une végétation tropicale luxuriante, telles que *Au bord de la rivière* et *La cueillette des fruits* (Musée Van Gogh, Amsterdam). Parallèlement, l'artiste accumula de nombreuses études prises sur le vif d'indigènes et d'animaux, dont certains motifs se rattachent à quelques-unes de ces toiles martiniquaises.

Tel est le cas pour la silhouette de la martiniquaise présente dans ce pastel et que l'on retrouve, dans une position inversée et avec une légère variante dans l'attitude, au centre du tableau *Au bord de la rivière* (Wildenstein, no. 252). La pose très soignée du modèle permet de considérer cette œuvre non pas comme un simple croquis, mais plutôt comme une des rares études connues travaillées d'après le modèle, à la façon d'un ethnographe étudiant les coutumes et les particularismes locaux - "Actuellement, je me borne à faire croquis sur croquis afin de me pénétrer de leur caractère et ensuite je les ferai poser", expliquait-il à son ami Claude-Emile Schuffenecker au début du mois de juillet[2]. Cette silhouette révèle les nouveaux procédés affectionnés par l'inventif Gauguin à cette période dans ses travaux préparatoires et qui s'appliquaient au montage et au principe de l'inversion. De fait, il remployait et retravaillait souvent ses silhouettes notées ou des éléments isolés pour différentes compositions, associant librement des corps et des visages et/ou les inversant (il examinait probablement ses propres dessins en transparence). Ces moyens techniques offraient à l'artiste une liberté nouvelle dans l'utilisation de ces figures qu'il retranscrivait sur ses carnets ou ses feuilles de dessin.

Ce séjour martiniquais donna à Gauguin une forte impulsion dans l'élaboration de ces procédés et lui permit, à travers l'œuvre graphique qu'il produisit, de se constituer un vocabulaire personnel de motifs qu'il pouvait reprendre à volonté. "L'expérience que j'ai faite à la Martinique [...] est décisive. Là seulement je me suis senti vraiment moi-même, et c'est dans ce que j'en ai rapporté qu'il faut me chercher, si l'on veut savoir qui je suis, plus encore que dans mes œuvres de Bretagne"[3], confia le peintre à Charles Morice, évoquant cette période charnière de son évolution artistique.

Notes:
[1] Lettre de Gauguin à sa femme, citée dans D. Wildenstein, *Gauguin : Premier itinéraire d'un sauvage, catalogue de l'œuvre peint*, Paris, 2001, vol. II, p. 317.
[2] Lettre de Paul Gauguin à Claude-Emile Schuffenecker, citée dans D. Wildenstein, *ibid.*, p. 319.
[3] C. Morice, *Paul Gauguin*, Paris, 1919, p. 81.

Please refer to page 219 for the English version of this text.



3

EDOUARD MANET (1832-1883)

Jeune fille en chapeau d'été

signé 'Manet' (en bas à gauche)
pastel sur toile
56 x 35 cm. (22 x 13¾ in.)
Exécuté vers 1879

€500,000-700,000

US$640,000-890,000

GBP430,000-590,000

PROVENANCE:

Atelier de l'artiste; vente, Mes Chevallier et Le Sueur, Paris, 4-5 février 1884, lot 114.
Henri Rouart, Paris.
Lefevre Gallery, Londres.
Collection particulière, Grande-Bretagne.
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, février 1995.

EXPOSITION:

Paris, Ecole Nationale des Beaux-Arts, *Exposition des œuvres d'Edouard Manet*, janvier 1884, p. 63, no. 141.
Londres, Lefevre Gallery, *XIX and XX Century French Paintings*, 1957, no. 13.
Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Manet*, juin-novembre 1996, pp. 198-199 et 238, no. 60 (illustré en couleur, p. 124; daté 'vers 1881').

BIBLIOGRAPHIE:

T. Duret, *Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre*, Paris, 1902, p. 295, no. 60.
E. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926. P. Jamot et G. Wildenstein, *Manet*, Paris, 1932, vol. II, p. 164, no. 360 (illustré, vol. I, p. 131, fig. 247; daté '1879-80').
A. Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris, 1947, p. 336 (illustré, p. 617, no. 458).
"Fine 19th century French Pictures: From a Current Exhibition. Lefevre Gallery", *in Illustrated London News*, 16 mars 1957, p. 439 (illustré).
P. Pool et S. Orienti, *The Complete Paintings of Manet*, New York, 1967, p. 109, no. 257B (illustré; daté '1878').
M. Bodelsen, "Early Impressionist Sales, 1874-94 in the Light of Some Unpublished 'Procès Verbaux'", *in Burlington Magazine*, no. 783, vol. CX, juin 1968, p. 342, no. 114.
D. Rouart et S. Orienti, *Tout l'œuvre peint d'Edouard Manet*, Paris, 1970, p. 109, no. 258B (illustré; daté '1878').
D. Rouart et G. Wildenstein, *Edouard Manet, catalogue raisonné*, Genève, 1975, vol. II, p. 8, no. 18 (illustré, p. 9).
Univers des Arts, no. 17, juillet-août 1996, p. 43.
S. Ache, "Manet et la vie parisienne", *in Point de Vue*, no. 2506, juillet-août 1996, p. 53 (illustré en couleur).
"Les chefs-d'œuvre de la collection Yves Saint Laurent Pierre Bergé", *in Connaissance des Arts*, h.s., no. 271, janvier 2006 (illustré en couleur).

Très appréciée par Edouard Manet dans la dernière partie de sa carrière, la technique du pastel permet mieux que toute autre de faire irradier la douceur des visages féminins. Cette prédilection que lui porta aussi son contemporain Edgar Degas s'explique par le travail subtil des contours et des modelés qu'elle offre, dans un esprit à la fois réaliste et poétique cher aux peintres impressionnistes. Dans ce portrait de *Jeune fille au chapeau d'été*, la figure pensive se détache sur un fond neutre, laissant apparaître des esquisses de verdure et de feuillages qui ne sont pas sans rappeler que Manet fut l'un des tous premiers initiateurs de la peinture de plein air.

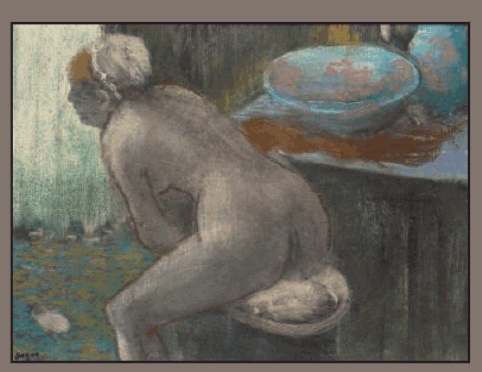
L'identité du modèle aux cheveux noir de jais, retombant en légers frisotis sur le front, demeure énigmatique bien qu'il soit permis de penser qu'il pourrait s'agir de mademoiselle Jeanne Demarsy (née Anne Marie Joséphine Brochard), une actrice de théâtre que Manet fit poser à plusieurs reprises pour différentes toiles et pastels exécutés à la même époque, notamment *Sur le banc* (Rouart et Wildenstein, no. 19). L'utilisation d'un fond neutre fut par ailleurs un procédé récurrent dans l'œuvre dessiné d'Edouard Manet. Il l'inscrit, par la délicatesse de ses teintes pastels, dans la tradition des maîtres intimistes du XVIIIe siècle, à l'instar de Chardin qu'il admirait particulièrement.

Please refer to page 220 for the English version of this text.



Edgar Degas, *Femme à sa toilette*

PAR THÉODORE REFF



Lot 4

Parmi les innombrables représentations de baigneuse nue que Degas produisit au cours de sa longue carrière, les scènes au bidet sont sans doute celles qui produisent la plus forte impression en terme de violation de l'intimité, celles qui justifient le mieux les métaphores brutales dont usait le peintre pour décrire les baigneuses en général: "l'animal humain prenant soin de lui; un chat faisant sa toilette; c'est comme épier par le trou d'une serrure" (R.H. Ives Gammell, *The Shop-Talk of Edgar Degas*, Boston, 1961, p. 31). Pourtant, et peut-être pour cette raison précise, seules six de ces images sont connues; toutes sont des monotypes, ce support fluide et rapide que Degas semblait affectionner pour ses sujets les moins conventionnels. Deux d'entre eux sont de petit format et monochromes (Janis, nos. 155 et 193); deux sont plus grands et également monochromes (Janis, nos. 110-111); et deux autres seulement, dont celui présenté ici, forment des compositions plus ambitieuses, qui ont été par la suite abondamment retravaillées au pastel (Janis, nos. 153 et 154). Quoique le sujet ait une évidente connotation sexuelle, seules deux de ces impressions sont explicitement érotiques. Elles dépeignent une prostituée, identifiable à sa longue chevelure ébouriffée, penchée sur un bidet dans un cabinet de toilette. Par la porte entrebâillée, on aperçoit, dans la chambre attenante, le client allongé sur le lit, apparemment plongé dans la lecture de son journal. Dans toutes les autres impressions, l'absence de contexte narratif, et le fait que les cheveux de la jeune femme sont pudiquement coiffés d'un bonnet de nuit laissent à penser qu'elle est, comme la plupart des baigneuses de Degas, ce qu'il qualifiait lui-même de "petites gens, honnêtes, n'ayant pour autre préoccupation que les questions touchant à leur condition physique". (*ibid.*, p. 31).

Identifié par Eugenia Janis, autorité en la matière, comme étant le premier de deux monotypes (tirés à partir d'une même planche), l'œuvre présentée ici est plus probablement le second des deux exemplaires, celui dont Degas a amélioré la composition en fonction du premier (Janis, no. 154; fig. 1). En supprimant une bande de 2 à 3 cm., par le biais de laquelle il avait tout d'abord envisagé d'agrandir le haut de l'image (la bordure supérieure, à l'origine, effleurait la tête de la femme, comme on le voit dans Janis, no. 153), Degas repositionne son sujet dans l'espace de manière à produire un contraste plus fort avec le fond. Il renforce cette impression en atténuant et en arrondissant le contour anguleux de son épaule, et en agrandissant la tête et le bonnet de nuit. Puis, en appuyant le trait du profil, il lui confère une personnalité plus marquée. Il rend en outre plus crédible ce geste emprunté au rituel intime et, ce faisant, le rend humainement plus touchant. En déplaçant le broc sur la table de toilette, il crée davantage d'unité, avec le sujet, et parmi les objets; il redresse également le bord de la table de toilette de manière à obtenir un angle plus harmonieux avec la silhouette de la femme, effaçant le petit triangle d'espace vide causé par le positionnement improbable des bords.

Il est clair que l'exemplaire que nous identifions aujourd'hui comme le second est un pastel sur monotype; la trace du pinceau de Degas, utilisé pour passer et travailler à l'encre le corps et le bidet, est visible. Savoir si le premier exemplaire a été produit de la même façon est moins évident. Lemoisne (no. 622) et Janis (no. 154) en parlent comme d'un pastel sur monotype, mais il n'est pas certain que les deux spécialistes aient vu l'original. Lemoisne le mentionne dans la collection de Gustave Pellet, qui mourut en 1919, plus de vingt ans avant la parution du catalogue des œuvres par Lemoisne, et Janis indique la mention "localisation actuelle inconnue". Dans le catalogue publié pour la première vente aux enchères de l'atelier de Degas en 1918, l'œuvre est mentionnée à la rubrique Pastels (lot 244). Aucune rubrique n'était alors

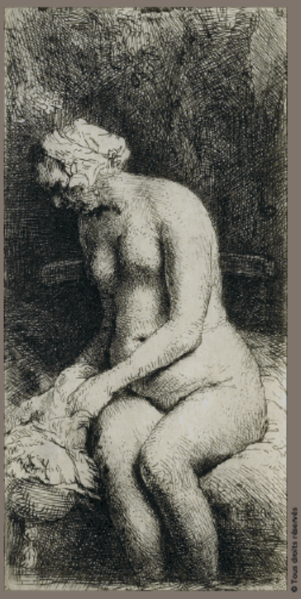


(fig. 1) Edgar Degas, *Femme à sa toilette*, vers 1880-85.
Collection particulière.

consacrée au pastel sur monotype. Mais, dans le catalogue publié à l'occasion de la troisième vente aux enchères de l'atelier de Degas, en 1919, c'est dans cette rubrique qu'apparaît la seconde version (lot 408). Le tampon signature figurant sur cette version est à l'encre noire, comme c'était l'usage pour ce type d'œuvres; on ne peut toutefois déterminer, à partir des reproductions monochromes disponibles, si le tampon figurant sur la première version était rouge, comme il aurait dû l'être pour un véritable pastel attesté.

L'explication la plus probable est que Degas, selon son habitude, tira deux exemplaires à partir de la même planche et les retravailla considérablement au pastel, le premier exemplaire ayant dû subir les importantes transformations mentionnées précédemment, et le second incorporant ses modifications dans une composition plus cohérente, harmonieuse, et émouvante.

Le regard franc et honnête que Degas pose sur cette femme penchée sur un bidet, ce regard neutre et terre-à-terre, ne dispose d'aucun exemple dans les œuvres produites en Europe au cours des siècles précédents, alors qu'il servit de modèle à Forain, Toulouse-Lautrec, Rouault, Picasso et bien d'autres peintres après eux. Il faudrait remonter jusqu'à Rembrandt, et en particulier à ses gravures de baigneuses toutes en nuances obscures, très travaillées, des années 1650 (fig. 2) pour trouver des équivalents, tant thématiques que



(fig. 2) Rembrandt Harmenszoon van Rijn,
Woman Bathing Her Feet in a Brook, 1658.
Collection particulière.

stylistiques. Dépeignant le corps lourd, flétri, de la femme d'âge mûr émergeant de l'ombre à la lumière, il construit d'infinies graduations à l'aide d'une trame densément gravée. Rembrandt, comme Degas, donne intensément vie à un sujet banal, et l'imprègne de mystère. Le peintre hollandais ne disposait pas des techniques modernes du monotype ou de la lithographie, toutes deux engendrées par le XIXe siècle, mais Degas aimait à imaginer ce que cela aurait pu donner la rencontre entre le maître et ces procédés: "Si Rembrandt avait connu la lithographie, Dieu sait ce qu'il en aurait fait" (P. Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, 1938, p. 171). Dans une certaine mesure, les gravures, lithographies et monotypes de Degas nous apportent la réponse.

Ce texte a été traduit de l'anglais.

Please refer to page 221 for the English version of this text.

4

EDGAR DEGAS (1834-1917)

Femme à sa toilette

avec le cachet de l'atelier 'Degas' (en bas à gauche;
Lugt 658)
pastel sur monotype
feuille: 31.6 x 41.5 cm. (12½ x 16⅜ in.)
planche: 27.8 x 38 cm. (10⅞ x 15 in.)
Exécuté vers 1880-85; le deuxième de deux impressions

€200,000-300,000

US$260,000-380,000

GBP170,000-250,000

PROVENANCE:

Atelier de l'artiste.
René de Gas, Paris (par descendance).
Paul Brame, Paris.
Jean Davray, Paris.
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celui-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, mai 1987.

BIBLIOGRAPHIE:

E.P. Janis, *Degas Monotypes: Essay, Catalogue & Checklist*, catalogue d'exposition, Cambridge, The Fogg Art Museum, 1968, no. 153 (illustré; indiqué comme le premier de deux impressions).
P.-A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*, New York, 1984, vol. II, p. 352, no. 623 (illustré, p. 353; indiqué comme le premier de deux impressions).



Paul Cézanne,
La montagne Sainte-Victoire vue des Lauves

PAR THÉODORE REFF



Lot 5

La montagne Sainte-Victoire, dont la singulière silhouette domine, par sa présence exceptionnelle, la campagne des environs d'Aix-en-Provence, nourrit depuis la préhistoire légendes et mythologie régionales. Pour Cézanne, originaire d'Aix, Sainte-Victoire incarnait cette terre et cette culture provençales qu'il aimait tant. Les écrivains et poètes du mouvement de la Renaissance provençale, parmi lesquels il comptait des amis, partageaient avec lui cet attachement à la terre natale, qu'ils célébraient à travers leurs œuvres. Mais pour Cézanne, peintre aux ambitions suprêmes, Sainte-Victoire peut également être considérée comme le symbole de la lutte solitaire qu'il mena, sa vie durant, pour atteindre les sommets, pour devenir ce Moïse qu'il évoque dans sa correspondance, ce prophète porteur d'un art nouveau. Il n'est donc pas surprenant qu'elle devînt son motif de prédilection, sujet d'une multitude d'huiles, aquarelles et dessins de la fin des années 1860 à sa mort, quarante ans plus tard.

Variant les perspectives au fil des ans, Cézanne considère Sainte-Victoire de loin, petite silhouette bleue, ou de très près, impressionnante paroi rocheuse incisée de profondes balafres. Elle prend parfois l'apparence d'un cône trapu et tronqué, et parfois celle d'une interminable et massive enfilade de falaises. Dans ses représentations les plus "classiques", elle forme une masse à peu près symétrique, au sommet aplati, aux flancs pentus et ondulants. Dans ces vastes panoramas embrassant la plaine de l'Arc, la montagne semble se détacher par à-coups réguliers du *patchwork* de champs, d'arbres et des premiers reliefs qu'elle domine de sa forme équilibrée et centrée, encadrée de pins élancés en premier plan. Mais ce n'est que dans ses ultimes paysages, peints durant les quatre dernières années de sa vie, que Cézanne, découvrant son sujet habituel sous un angle inhabituel, parvint à la capturer dans toute sa stature, majestueusement dressée au-dessus de la vaste plaine en contrebas, et dominant le ciel de sa masse.

Cette nouvelle perspective partait de la crête des Lauves, une colline située au nord d'Aix dont Cézanne acquit un versant pour y installer un atelier en 1902. La vue, depuis la crête, offrait un panorama, à perte de vue, étourdissant, et dans lequel, pour reprendre les mots de John Rewald "la montagne dessinait un triangle irrégulier, dont l'échine s'étirait lentement jusqu'à la face abrupte, sorte de falaise qui rétrécissait pour se fondre dans le prolongement à l'horizontal qu'offrait le mont du Cengle. Au pied de Cézanne s'étalait la plaine, immense et vallonnée, tel un édredon aux motifs de champs et de bosquets, que piquaient ici et là les bâtisses d'un mas. Loin de se courber sous l'immensité des cieux, la montagne semble tendre vers l'infini, plus imposante que jamais, et peut-être même plus majestueuse. En suspension, aérienne, dans cette lumière du midi, elle s'impose comme le symbole éclatant de la Provence". (*Paul Cézanne, The Watercolors*, Boston, 1983, p. 240).





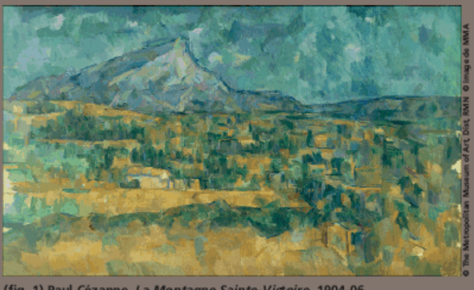
Au cours des quatre années qui lui restaient, Cézanne composa des variations sur ce paysage, chacune se distinguant subtilement des précédentes, au nombre de dix-sept huiles et onze aquarelles. Ce qui caractérise la présente aquarelle, et l'huile qui s'en rapproche (fig. 1), c'est ce format horizontal allongé, inhabituel, en particulier pour ce qui est de l'aquarelle, dont la largeur est le double de la hauteur. Il s'agit en fait de l'aquarelle la plus étirée sur le plan horizontal de Cézanne. Même *Reflets dans l'eau, Lac d'Annecy* (Rewald, no. 474), qui s'efforce d'embrasser la longue rive opposée du lac, va moins loin. Cette œuvre aurait pu loger sur une seule feuille, alors que, dans le cas présent, Cézanne a dû ajouter un morceau de feuille supplémentaire sur la droite. C'est le seul paysage à l'aquarelle qui semble avoir fait l'objet d'un tel ajout, les autres feuilles agrandies de cette manière concernant une composition allégorique, un nu et une scène de bain (Rewald, nos. 68, 387 et 606). Pourquoi, alors, altéra-t-il d'une façon aussi radicale le format de ce paysage?

L'unique réponse qui nous a été apportée à ce jour est qu'il "s'efforçait de représenter l'ensemble du panorama dominé par Sainte-Victoire, tel qu'il le contemplait du haut des Lauves" (Rewald, p. 239). Réponse séduisante, mais guère convaincante. Rewald lui-même, ou du moins son objectif, ne parvint pas à cadrer l'ensemble de la vue qu'il cherchait à photographier du même endroit en 1935 (fig. 2). Le fait est que le panorama est trop vaste pour être embrassé d'un seul regard. Si Cézanne commençait par fixer son attention sur le mont Sainte-Victoire tout à gauche, il devait ensuite se tourner à l'opposé pour voir sur la droite la totalité du mont du Cengle, un plateau rocheux peu élevé, niché contre le flanc méridional de Sainte-Victoire. Lui aussi appartenait à la mémoire collective locale depuis l'époque romaine, et était connu de Cézanne de longue date. L'artiste l'avait peint à plusieurs reprises par le passé, notamment dans une aquarelle, aux alentours de 1895 (Rewald, no. 411), où ses formes accidentées sont clairement mises en avant. Dans la présente aquarelle, il le souligne de tons mauves et bleus, qui reprennent, en plus foncé, ceux de Sainte-Victoire. On les retrouve encore parmi les branches noueuses des oliviers, visibles au premier plan, sur la droite, qui, en fait, incorporent les éléments de la droite de l'image, des plus éloignés aux plus proches, et permettent de faire le lien avec le côté gauche. Apparemment éparpillés, mais obéissant à leur propre logique formelle et créatrice, d'innombrables lavis bleu clair, orange, vert et rose égalisent de la même manière la surface, tout en l'animant d'une tache de soleil et d'un souffle d'air.

Voir le mont du Cengle et le mont Sainte-Victoire réunis dans une même œuvre devient alors une expérience aussi conceptuelle que visuelle, qui assimile le connu et l'observation directe dans une œuvre cohérente à l'ampleur et à l'ambition exceptionnelles. Au lieu du paysage unifié, mais essentiellement statique, constituant le motif des autres aquarelles de cette série, nous sommes confrontés ici à un paysage dynamique et exigeant, dont les éléments semblent défiler devant nous au fur et à mesure que nous balayons la feuille du regard.

Ce texte a été traduit de l'anglais.

Please refer to page 222 for the English version of this text.



(fig. 1) Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire*, 1904-06. The Metropolitan Museum of Art, New York.



(fig. 2) Photographie prise par John Rewald de la montagne Sainte-Victoire, vue des Lauves, vers 1935.

5

PAUL CEZANNE (1839-1906)

La montagne Sainte-Victoire vue des Lauves (recto); Etude d'arbres (verso)

aquarelle et mine de plomb sur papiers joints
30.9 x 71.6 cm. (12¼ x 28¼ in.)
Exécuté vers 1902-06

€2,000,000-3,000,000

US$2,600,000-3,800,000

GBP1,700,000-2,500,000

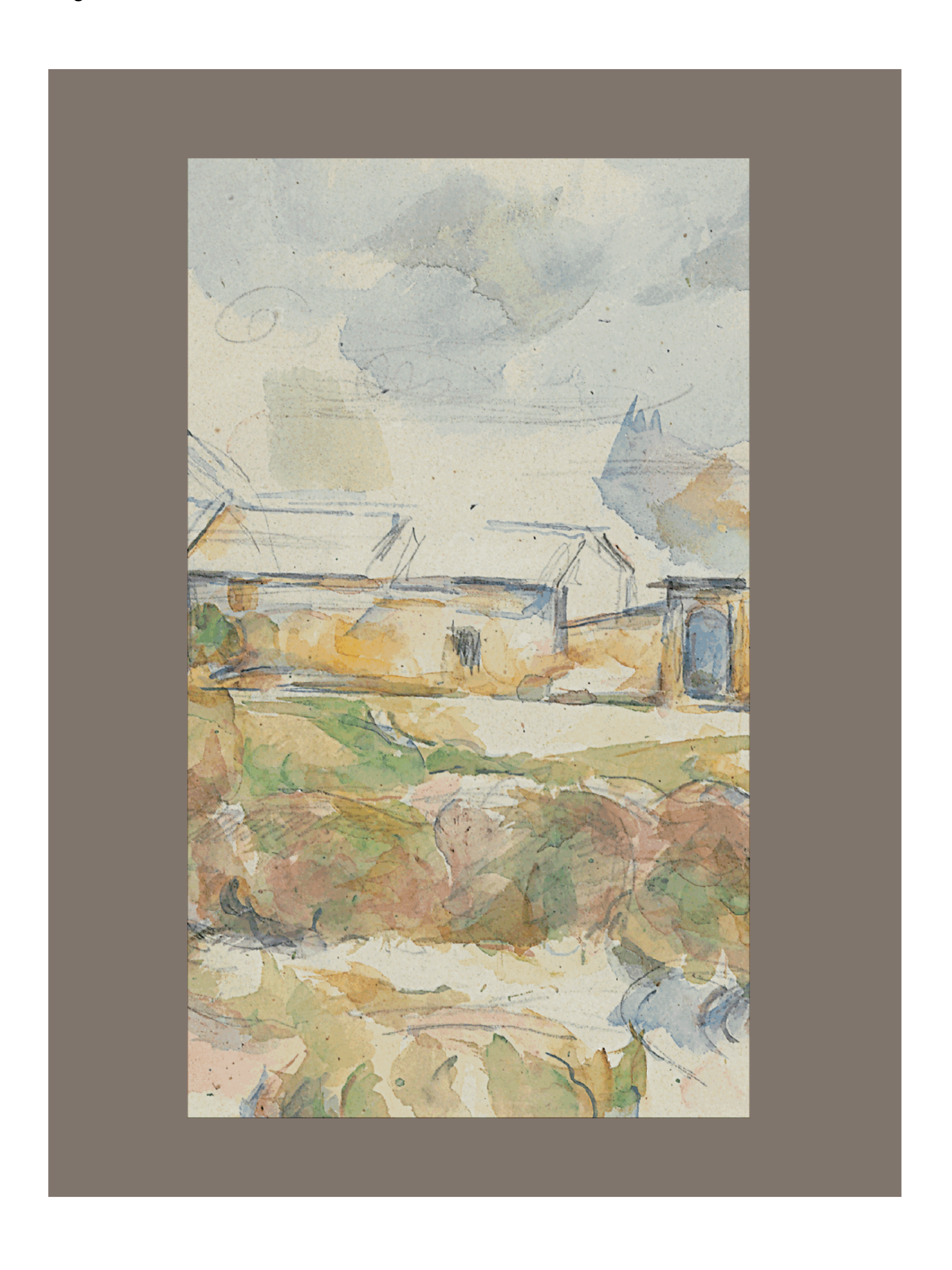
PROVENANCE:
Atelier de l'artiste.
Paul Cézanne fils, Paris (par descendance).
Paul Cassirer, Berlin (acquis auprès de celui-ci).
Margarete Oppenheim, Berlin.
Otto von Simson, Paris (par descendance).
Ernest M. von Simson, New York (par descendance).
Galerie Tarica, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, juillet 1983.

EXPOSITION:
New York, M. Knoedler & Co., *Cézanne Watercolors*, avril 1963, p. 57, no. 64 (illustré, pl. LX).
New York, The Museum of Modern Art; Houston, Museum of Fine Arts et Paris, Grand Palais (no. 85), *Cézanne, The Late Work*, octobre 1977-juillet 1978, p. 412, no. 105 (illustré, p. 319, pl. 126).

BIBLIOGRAPHIE:
L. Venturi, *Cézanne, son art-son œuvre*, Paris, 1936, vol. I, p. 254, no. 917 (illustré, vol. II; daté '1890-1900').
J. Rewald, *Les aquarelles de Cézanne, catalogue raisonné*, Paris, 1984, p. 239, no. 594 (illustré).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 49 (illustré en couleur).
"Les chefs-d'œuvre de la collection Yves Saint Laurent Pierre Bergé", *in Connaissance des Arts*, h.s., no. 271, janvier 2006 (daté vers '1900').



Détail du *verso* (partie peinte, environ 20 x 30 cm.)







6

GEORGES SEURAT (1859-1891)

L'homme à femmes

signé 'Seurat' (en bas à gauche)
encre noire sur papier calque
25.7 x 16.5 cm. (10⅛ x 6½ in.)
Exécuté en 1890

€200,000-300,000

US$260,000-380,000

GBP170,000-250,000

PROVENANCE:

Atelier de l'artiste.
Victor Joze, Paris (probablement offert à Victor Joze par la famille de l'artiste en 1891).
Félix Fénéon, Paris (acquis en 1926).
Baron Robert von Hirsch, Bâle (acquis en 1958); vente, Sotheby, Parke Bernet & Co., Londres, 27 juin 1978, lot 848.
Galerie Tarica, Paris (acquis au cours de cette vente).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, septembre 1985.

EXPOSITION:

Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Les dessins de Georges Seurat*, novembre-décembre 1926, no. 97 (illustré).
Paris, Galerie Paul Rosenberg, *Georges Seurat*, février 1936, no. 127.
Paris, Galeries Nationales du Grand Palais et New York, The Metropolitan Museum of Art, *Seurat*, avril 1991-janvier 1992, p. 383, no. 213 (illustré en couleur).

BIBLIOGRAPHIE:

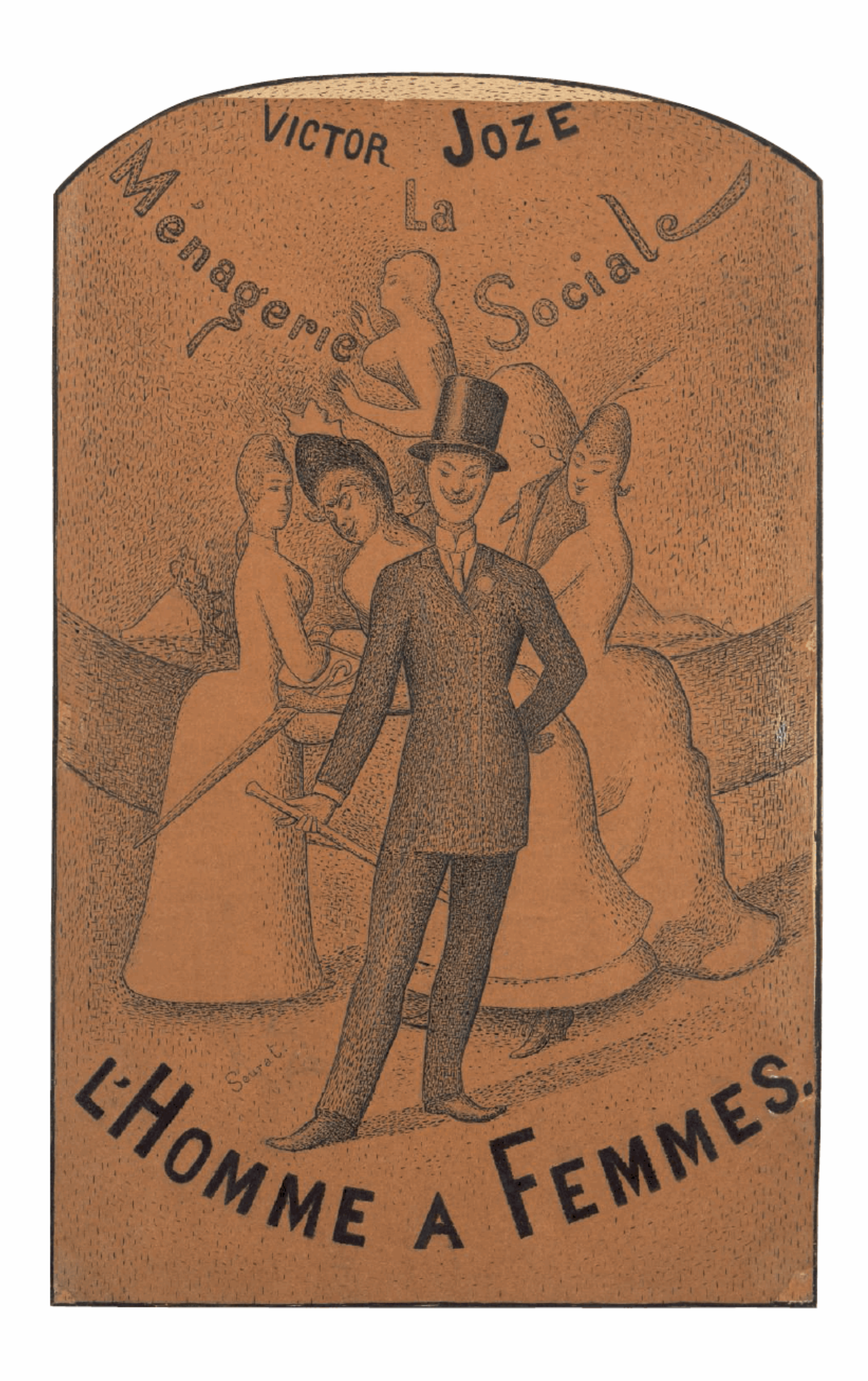
V. Joze, *L'Homme à Femmes*, Paris, 1890 (illustré sur la couverture).
G. Lecomte, "La Ménagerie Sociale de M. Victor Joze: Une couverture de M. Seurat", *in Art et Critique*, février 1890, p. 87.
Bulletin de la Vie Artistique, no. 16, 15 août 1924, p. 360 (illustré).
G. Coquiot, *Georges Seurat*, Paris, 1924, p. 111.
G. Kahn, *Les dessins de Georges Seurat*, Paris, 1928, p. XVII, no. 101 (illustré).
R. Rey, *La peinture française à la fin du XIXe siècle: La renaissance du sentiment classique dans la peinture, Degas, Renoir, Gauguin, Cézanne, Seurat*, Paris, 1931, pp. 140-141.
R. Herbert, "Seurat et Chéret", *in Art Bulletin*, vol. XL, no. 2, juin 1958, p. 158 (illustré, fig. 6).
H. Dorra et J. Rewald, *Seurat*, Paris, 1959, p. 250, no. 196a (illustré).
C.M. de Hauke, *Seurat et son œuvre*, Paris, 1961, vol. I, p. 286, no. 695 (illustré, p. 287).
R.L. Herbert, *Seurat's Drawings*, New York, 1962, pp. 153-154, no. 133 (illustré, p. 154).
G. Kahn, *The Drawings of Georges Seurat*, New York, 1971, pl. 101 (illustré).
A. Chastel et F. Minervino, *L'opera completa di Seurat*, Milan, 1972, p. 110, no. D.66 (illustré, p. 108).
A. Madeleine-Perdrillat, *Seurat*, Genève, 1990 (illustré).
R. Thomson, P.D. Cate et M.W. Chapin, *Toulouse-Lautrec and Montmartre*, catalogue d'exposition, Washington, D.C., National Gallery of Art, 2005, p. 36 (couverture du livre illustrée).
R. Thomson et W. Gordon, "Seurat et la IIIe République: Opposant, caricaturiste ou supporter ?", *in 48/14 La Revue du Musée d'Orsay*, no. 21, automne 2005, pp. 15 et 17 (illustré, p. 15, fig. 11).
R. Thomson, "The Imperatives of Style: Seurat's Drawings, 1886-1891", *in Georges Seurat: The Drawings*, catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 2007, p. 179 (couverture du livre illustrée en couleur, fig. 11).

L'homme à femmes est le dessin réalisé par Georges Seurat pour illustrer la couverture du roman éponyme de l'écrivain polonais Victor Joze, titre publié en 1890 appartenant à la série *La ménagerie sociale*. Volontiers satyrique, cette suite d'ouvrages constitue une critique amusante et passablement décadente de la société parisienne de la Belle Epoque. Seurat partageait avec Joze un goût prononcé pour le symbolisme et la caricature, popularisés par Granville dans la période romantique. La composition dessinée par Seurat met en scène le principal protagoniste du roman, un écrivain naturaliste entouré de son cortège de maîtresses - une chanteuse de café-concert, une courtisane, une femme de théâtre - qui symbolise ironiquement son pouvoir de séduction.

Pour composer les personnages de ce roman à clef, Joze s'était inspiré de personnalités réelles, et notamment de Charles de Montfort et de Seurat lui-même. Traîté sur le ton de l'autodérision, le sujet du roman de Joze permit à Seurat de travailler l'un des thèmes de prédilection de la fin de sa vie, l'univers des cabarets et des parades foraines. Le décor évoque en effet la piste du cirque, et la physionomie même de *L'homme à femmes*, rappelle celle de Monsieur Loyal, maître de cérémonie dans l'univers du divertissement forain.

Seurat fait également usage dans ce dessin des théories dynamogéniques qu'il employait dans sa peinture, selon lesquelles chaque ligne droite opère un impact sur l'émotion du spectateur. Il eut donc principalement recours à des lignes montantes pour traduire implicitement le caractère divertissant du roman de Joze.

Please refer to page 223 for the English version of this text.


VICTOR JOZE
La
Ménagerie Sociale
Seurat
L'HOMME A FEMMES.

7

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

La Tauromachie

signé du monogramme 'HTL' (en bas à gauche; Lugt 1338)
huile sur carton
55.5 x 72 cm. (21⅞ x 28⅜ in.)
Peint en 1894

€300,000-500,000

US$390,000-630,000

GBP260,000-420,000

PROVENANCE:
Collection Nathan, Paris.
Jean Davray, Paris.
Antoine Nikles, Genève.
Acquis auprès de celui-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, 27 janvier 1986.

BIBLIOGRAPHIE:
F. Jourdain et J. Adhémar, *T-Lautrec: Essai sur Toulouse-Lautrec. Lautrec, peintre-graveur*, Paris, 1952, p. 50.
T. Charpentier, "Quelques lettres et un dessin inédit de Toulouse-Lautrec conservés au Musée Lorrain", *in Annales de l'Est*, 5e série, 13e année, no. 3, 1962, p. 216.
M.G. Dortu, *Toulouse-Lautrec et son œuvre*, New York, 1971, vol. III, p. 344, no. P.561 (illustré, p. 345).
C. Frèches-Thory, *Toulouse-Lautrec*, catalogue d'exposition, Londres, Hayward Gallery, 1991, p. 396.
"Les chefs-d'œuvre de la collection Yves Saint Laurent Pierre Bergé", *in Connaissance des Arts*, h.s., no. 271, janvier 2006 (illustré en couleur).



(fig. 1) Henri de Toulouse-Lautrec, couverture de l'ouvrage de René Wiener Goya - *La Taureaumachie* [sic], 1894.
Musée Historique Lorrain, Nancy.

Cette huile sur carton, réalisée par Henri de Toulouse-Lautrec en 1894, est une étude préparatoire pour la reliure du recueil de gravures de Francisco de Goya, *Goya - La Taureaumachie* [sic] (fig. 1). Cette reliure fut exécutée en 1894 en mosaïque de cuirs par le maître relieur nancéien René Wiéner et fut présentée la même année à l'Exposition des Arts Décoratifs de Nancy, puis, sans doute, au Salon du Champ-de-Mars à Paris l'année suivante.

Cette collaboration inhabituelle du peintre à la réalisation d'une reliure d'art avait été encouragée par le critique influent de l'époque Claude Roger-Marx, grand admirateur de Lautrec, intéressé par le renouveau de cette discipline associée aux arts décoratifs[1]. Bien que submergé de commandes, l'artiste albigeois avait accepté cette commande touchant à un domaine qui ne lui était pas familier. Grand admirateur de Francisco de Goya, sans aucun doute sensible au regard critique, voire cynique, que ce dernier jetait, comme lui, sur la comédie humaine, il avait déjà illustré par une lithographie un autre recueil de gravures du maître espagnol, *Los Desastres de la Guerra* (1893). En outre, Toulouse-Lautrec était très intéressé par les combats de taureaux, ayant assisté à plusieurs tauromachies dans l'arène de la rue Pergolèse.

Pour l'élaboration de cette reliure, l'artiste choisit d'employer un répertoire iconographique symboliste pour évoquer l'univers tragique de la tauromachie placé sous le signe de la mort. Au lieu de représenter l'action du combat, l'artiste peint un crâne de taureau et un crâne humain dont les restes d'une perruque noire macabre révèlent l'identité d'un torero. Ceux-ci son reliés par une ligne diagonale rouge formée par la cape et par l'épée de la victime. Cette mise en scène crée une tension dramatique, plongeant le lecteur dans un combat à mort. Cette véritable allégorie de la mort évoque l'art des *vanitas* cher aux maîtres flamands du XVIIe siècle. Exemple singulier du génie spontané de Toulouse-Lautrec et de sa grande liberté picturale, cette œuvre rappelle aussi qu'il fut l'un des plus brillants affichistes parisiens durant la Belle Epoque.

Notes:
[1] T. Charpentier, "Un aspect peu connu de l'activité de Lautrec: sa collaboration à la reliure d'art", *in Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1960, pp. 165-177.

Please refer to page 223 for the English version of this text.





8

GUSTAV KLIMT (1862-1918)

Etude de femme pour 'Jurisprudence'

signé 'GUSTAV KLIMT' (en bas à droite)
mine de plomb sur papier
41.6 x 30.9 cm. (16⅜ x 12⅝ in.)
Exécuté vers 1903

€30,000-50,000

US$39,000-63,000

GBP26,000-42,000

PROVENANCE:
Gustav Zumsteg, Zurich.
Don de celui-ci à Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

BIBLIOGRAPHIE:
B. Zuckerkandl, *Zeitkunst Wien 1901-1907*, Vienne, 1908 (illustré en face de la page de titre).

Cette œuvre sera incluse dans le prochain supplément du catalogue raisonné des dessins de Gustav Klimt en préparation par le docteur Marian Bisanz-Prakken.

Cette *Etude de femme pour 'Jurisprudence'* préfigure la réalisation du tableau *Jurisprudence* de Gustav Klimt qui, joint aux œuvres *Philosophie* et *Médecine*, devaient illustrer sur de grands panneaux de 430 x 300 cm. les trois enseignements de l'Académie Viennoise. Commandités par l'Etat autrichien en 1894, afin d'habiller le plafond du grand hall de l'Université de Vienne, ces œuvres furent par la suite détruites dans un incendie causé par les nazis en 1945. Il n'en reste aujourd'hui que des études ou des photos en noir et blanc.

L'étude présentée ici est la préfiguration de la Loi; Le personnage tient dans ses mains un Code, qui dans *Jurisprudence*, laissera apparaître le mot latin LEX sur la couverture.

Please refer to page 224 for the English version of this text.



9

ODILON REDON (1840-1916)

Il y a peut-être une première humanité essayée dans la fleur

fusain et mine de plomb sur papier
52.2 x 37.9 cm. (20½ x 14⅞ in.)
Exécuté vers 1890

€120,000-180,000

US$160,000-230,000

GBP110,000-150,000

PROVENANCE:
Galerie de France, Paris (1943).
René Touzier, Paris (acquis en 1944).
Collection Tauzin, Bordeaux (vers 1955).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, juin 1988.

EXPOSITION:
Bordeaux, Galerie Goya, *Odilon Redon*, novembre 1944, no. 6.

BIBLIOGRAPHIE:
S. Sandström, *Le monde imaginaire d'Odilon Redon: Etude iconologique*, Lund, 1955, p. 222 (illustré, p. 71, fig. 55).
I. Gazdik, *Odilon Redon*, Bratislava, 1971, no. 11 (illustré).
R. Negri, *Odilon Redon*, Paris, 1968, p. 2 (illustré, fig. 2).
A. Wildenstein, *Odilon Redon, catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Lausanne, 1994, vol. II, p. 235, no. 1187 (illustré, p. 233).

Maître incontesté de l'imagerie fantastique, Odilon Redon fut un admirable utilisateur du fusain auquel il donna ses lettres de noblesse au sein du courant symboliste européen.
Ses "noirs", ainsi que les nommait l'artiste, occupèrent l'essentiel de son activité entre les décennies 1870 et 1890. Pendant cette période, il s'adonna aussi à la technique lithographique, essentiellement en noir et blanc, et conçut plusieurs albums regroupant ses visions fantastiques imprégnées du questionnement sur le mystère de la vie.

Il y a peut-être une vision première essayée dans la fleur exprime toute la poésie de la pensée spiritualiste et fabuleuse de Redon. Inspiré par les écrits d'Edgar Allen Poe, Redon fut l'un des premiers explorateurs des méandres de l'inconscient en cultivant à travers son art ses visions intimes de façon obsédante. Il transforma son angoisse personnelle en une matière inspiratrice et féconde. Cette œuvre donne à voir une étrange fleur isolée dans le halo d'une insolente clarté. Le noir profond qui l'entoure met en valeur la protubérance presque monstrueuse des pétales épanouis et bubons d'où semble émerger la tête d'un homme primitif.

La mise en scène presque christique peut évoquer le rayonnement d'une icône dans son nimbe de lumière. Parfaitement fantastique, elle est aussi une de ces *fleurs du mal* baudelairienne, au caractère vénéneux et captivant, mêlant la réalité au sublime. Odilon Redon était un fin connaisseur de la science botanique, à laquelle il avait été initié par son ami Armand Clavaud. Le suicide de ce dernier au cours de l'année 1890 marqua considérablement le peintre qui lui dédia *Les Songes*, recueil paru en 1891.

Please refer to page 224 for the English version of this text.



λ10

EDOUARD VUILLARD (1868-1940)

Marie rêveuse et sa mère

avec le cachet de l'atelier 'E Vuillard' (en bas à gauche; Lugt 2497a)
huile sur toile
64 x 48 cm. (25¼ x 18⅞ in.)
Peint vers 1891-92

€1,000,000-1,500,000

US$1,300,000-1,900,000

GBP850,000-1,300,000

PROVENANCE:
Atelier de l'artiste.
Antoine Salomon, Paris (par descendance).
Collection François, Genève.
E.J. Van Wisselingh & Co., Amsterdam.
Collection De Yong, Amsterdam (par descendance).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, novembre 1983.

EXPOSITION:
Berne, Kunsthalle, *Edouard Vuillard, Alexander Mülegg*, juin-juillet 1946, no. 26.
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Vuillard (1868-1940)*, octobre 1946, no. 19 (illustré; titré 'Femmes dans un intérieur').
Stockholm, Galerie d'Art Latin, *Vuillard*, automne 1948, no. 4 (titré 'Deux femmes dans un intérieur'; daté '1894').
Bâle, Kunsthalle, *Edouard Vuillard, Charles Hug*, mars-mai 1949, no. 14.
New York, David Findlay Galleries, *French Paintings of the XIXth and XXth centuries*, novembre-décembre 1956, no. 34 (illustré).
Amsterdam, E.J. van Wisselingh & Co., *France en Hollande*, mars-avril 1960, no. 45.
Amsterdam, E.J. van Wisselingh & Co, *Maîtres Français XIXe et XXe siècles. Tableaux provenant de collections particulières néerlandaises*, mai-juin 1962, no. 50 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE:
A. Salomon et G. Cogeval, *Vuillard, le regard innombrable: Catalogue critique des peintures et pastels*, Paris, 2003, vol. I, p. 239, no. IV-19 (illustré en couleur).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 46 (illustré en couleur).



Amoureux des "petites solennités profanes"[1], comme l'écrira Claude Roger-Marx, Edouard Vuillard a nourri son imaginaire par l'observation attentive de son univers familial. Dans *Marie rêveuse et sa mère*, l'artiste prend pour sujet ses deux modèles de prédilection, sa mère et sa soeur. Le trio venait de quitter l'appartement parisien de la rue de Miromesnil pour s'installer un peu plus loin dans les quartiers historiques de la rive droite, rue Saint-Honoré. Vuillard fréquentait à cette époque les cercles littéraires symbolistes et venait de rejoindre le groupe des Nabis, formé dès 1888 autour de Maurice Denis et de Paul Sérusier. Mais, avec Pierre Bonnard, il préféra rapidement au symbolisme religieux des thèmes empruntés à la vie quotidienne. Les scènes d'intérieur représentent ainsi la majorité de sa production de la décennie 1890.

Marie rêveuse et sa mère met en scène les deux figures domestiques se détachant dans la pénombre de l'appartement. Sans conscience de la présence du peintre, elles évoluent à l'image de pantins ou d'ombres fantomatiques. Cette impression est renforcée par le traitement très simplifié des volumes de leur robe et de leur physionomie. Au premier plan, la mère de Vuillard représentée de profil semble être complètement absorbée dans son activité. Le visage de Marie, quant à lui, n'apparaît qu'au second plan. La jeune femme semble perdue dans ses songes, à l'instar de son attitude dans *Le dîner vert* exécuté la même année, en 1891 (Salomon et Cogeval, no. IV-4), autre composition de Vuillard qui la présente détachée de la réalité familiale.

Les deux figures s'opposent ainsi tout en étant fondues l'une dans l'autre, comme superposées dans le décor. Sans doute influencé par l'art de la photographie qu'il pratique alors, le peintre a opté pour un cadrage serré qui accentue encore cette impression de confinement. Vuillard excelle dans les jeux de lumière et de perspective. Provenant d'une source unique, l'éclairage intérieur s'oppose avec franchise à la pénombre épaisse qui règne dans la pièce. Ce vif contraste fait naître un climat de mystère très théâtral qui n'est pas étranger à l'intérêt que portera le peintre à la mise en scène et au décor. Refusant la banalité de son univers familial, le peintre Nabi parvient à créer ici une tension unique dans le temps de la narration. En transcendant la dimension décorative de sa peinture, il propose une autre vision du symbolisme, plus personnelle et intime.

Notes:
1. C. Roger-Marx, *Vuillard et son temps*, Paris, 1946, cité dans J. Salomon, *Vuillard*, Paris, 1968, p. 98.

Please refer to page 225 for the English version of this text.



λ11

EDOUARD VUILLARD (1868-1940)

Les Lilas

avec le cachet de l'atelier 'E Vuillard' (en bas à droite; Lugt 2497a)
peinture à la colle sur toile
240 x 154.3 cm. (94.1.2 x 60¾ in.)
Peint vers 1899-1900; retravaillé par l'artiste en 1908

€300,000-400,000

US$390,000-510,000

GBP260,000-340,000

PROVENANCE:
Prince Emmanuel Bibesco, Paris (acquis auprès de l'artiste, vers 1900).
Prince Antoine Bibesco, Paris (par descendance).
Edouard Vuillard, Paris (acquis auprès de celui-ci, octobre 1918).
Pierre Roussel, L'Etang-la-Ville (par descendance).
Galerie Bellier, Paris (acquis auprès de celui-ci, 1983).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Essen, *Neo-Impressionisten*, février-avril 1905, no. 109.
Paris, Galerie Bernheim-Jeune, *Vuillard, panneaux décoratifs, pastels, portraits, peintures à l'huile*, février 1908, no. 3.
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, *Misia*, juillet-octobre 1996, p. 67 (illustré en couleur; titré 'Misia dans son jardin'; daté 'vers 1898').
Florence, Palazzo Corsini et Montréal, Musée des Beaux-Arts, *Le Temps des Nabis*, mars-novembre 1998, p. 194, no. 101 (illustré en couleur, p. 137).

BIBLIOGRAPHIE:
A. Segard, *Peintres d'aujourd'hui. Les décorateurs*, Paris, 1914, vol. II, p. 286.
G. Besson, *La peinture française au XXème siècle*, Paris, 1949, vol. I, fig. 21 (illustré; titré 'Panneau décoratif').
J. Wilson Bareau, "Edouard Vuillard et les princes Bibesco", *in Revue de l'Art*, no. 74, 1986, pp. 39, 43 et 46 (illustré, figs. 18-19).
G. Groom, *Edouard Vuillard: Painter-Decorator. Patrons and Projects 1892-1912*, Milan, 1993, pp. 139, 150-153, 156, 158 et 163-164 (illustré, figs. 238 et 240).
A. Salomon et G. Cogeval, *Vuillard, le regard innombrable: Catalogue critique des peintures et pastels*, Paris, 2003, vol. I, p. 522, no. VI-102 (illustré en couleur).

Cette composition d'Edouard Vuillard appartient au cycle des grands panneaux décoratifs peints par l'artiste Nabi au cours de sa carrière. Réalisée durant l'hiver 1899-1900, cette œuvre fut acquise vers 1900 par le Prince Emmanuel Bibesco, qui la rendit à Vuillard en 1908 afin qu'il la retravaillât dans un souci, peut-être, d'harmonisation avec deux autres toiles, *L'Allée* (Musée d'Orsay, Paris) et *La Meule* (Musée des Beaux-Arts, Dijon), que le mécène avait commandés à l'artiste en 1907. Elles furent toutes les trois présentées sous le titre de *Panneaux décoratifs* lors de la première exposition personnelle de Vuillard à la Galerie Bernheim-Jeune en 1908.

Les Lilas furent considérablement remaniés par le peintre en 1908. Dans sa première version, il avait représenté à l'arrière-plan à gauche son ami, le peintre suisse Félix Vallotton, et, au premier plan à droite, Misia, l'épouse du fondateur de *La Revue Blanche*, Thadée Natanson. Cette dernière est d'ailleurs omniprésente dans l'œuvre de l'artiste à cette époque, peuplant la plupart de ses grands panneaux décoratifs. Vuillard était l'un des hôtes familiers de ce couple d'esthètes qui joua un rôle majeur dans l'histoire du symbolisme français. Quoi qu'il en soit, Vuillard ôta la figure de son ami helvète, la remplaçant par deux personnages imprécis. Il conserva néanmoins la physionomie de l'élégante Misia, très reconnaissable par l'ample robe à carreaux qu'elle porte également dans d'autres toiles célèbres de l'artiste, notamment *Misia et Vallotton à Villeneuve* de 1899 (Salomon et Cogeval, no. VI-71).

Ce vaste panneau décoratif d'allure Art Nouveau se rattache néanmoins par son style à l'héritage impressionniste. Le peintre y exprime librement son sentiment de la nature en travaillant la profusion des pétales dorés comme autant de touches de couleurs dispensées dans les airs du sous-bois. Les trois figures se fondent littéralement dans la tapisserie végétale et fleurie. Semblant se livrer à une partie de cache-cache, elles ne donnent à voir que le balancement de leur corps saisi au vol, révélant l'intérêt de Vuillard pour l'instantanéité photographique. Par son caractère ludique et fortement décoratif, cette œuvre fait écho aux vastes compositions réalisées à la même période par Maurice Denis, dont *Jeu de volant* (Musée d'Orsay, Paris) qui met en scène des personnages diaphanes jouant dans le cadre d'une nature idéalisée. Vuillard, quant à lui, avait refusé ce symbolisme au profit d'un réalisme nourri par son observation de l'univers intimiste de la vie familiale. Il livre ici une œuvre qui montre la singularité de son tempérament et de ses thèmes de prédilection, ainsi que son aptitude à envisager la peinture comme un élément ornemental créateur d'une atmosphère. Dans les années suivantes, Vuillard livrera d'autres compositions décoratives importantes, parfois liées à l'architecture moderne comme les panneaux décoratifs qui ornent le Bar de la Comédie au Théâtre des Champs-Elysées, à Paris.

Please refer to page 226 for the English version of this text.



Piet Mondrian, *Ferme sur le Gein, dissimulée par de grands arbres*

PAR YVE-ALAIN BOIS



Lot 12



Lot 13

S'il est difficile de dater avec précision les œuvres réalisées par Mondrian entre 1900 et 1908, alors qu'il découvre l'art moderne, c'est qu'il n'y a pas d'évolution vraiment nette dans son travail pendant cette période. Il a certes abandonné la plupart des préceptes appris lors de son séjour à l'Académie Royale (où il fut un étudiant médiocre), mais les mentors qu'il s'est choisis, Jacob et Willem Maris (les chefs de file de l'Ecole de La Haye, dont fait aussi partie son oncle Frits Mondriaan) et George Hendrik Breitner, sont des artistes au style clairement antérieur, quoique chronologiquement postérieur, à celui des Impressionnistes et des Post-impressionnistes.

Certains tableaux de cette époque, visiblement réalisés en vue de satisfaire une certaine clientèle, sont franchement traditionnels (ils auraient pu être peints un demi-siècle plus tôt, par un Charles-François Daubigny ou un Théodore Rousseau, par exemple). Leur palette est sombre et leur composition d'un pittoresque de bon goût, tout droit sorti de traités comme celui de Pierre-Henri de Valenciennes, publié en 1800. D'autres, au contraire, semblent annoncer l'explosion colorée qui surviendra en 1908, de même que la simplification formelle (élimination des détails, agencement du tableau par grandes masses) qui l'accompagnera. Mais on ne peut jamais dire avec certitude que les œuvres de ce second type succèdent aux autres: pendant près de dix ans, Mondrian oscille entre les deux approches. Plus que quoi que ce soit d'autre, c'est une solide connaissance de la topographie, de la botanique, et de l'architecture vernaculaire de la campagne hollandaise qui a permis à Robert Welsh de mettre de l'ordre dans l'œuvre de cette période que l'on pourrait qualifier "de latence", pour employer le vocabulaire freudien[1].

Il semble pourtant que vers la fin de cette époque le style de l'artiste commence à évoluer. *Ferme sur le Gein, dissimulée par de grands arbres au coucher de soleil* (voir lot 12), peint vers 1907, est en effet à mi-chemin entre les toiles barbizonantes (tournées vers le passé) et celles qui amorcent, quoiqu'encore timidement, le tournant radical effectué l'année suivante. Un autre tableau représentant le même motif, et daté de 1907-08 par Welsh (fig. 1) accentue les éléments "modernistes" déjà en germes dans le tableau de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, notamment avec l'emploi de couleurs assez vives dans le ciel et la distribution des plans colorés en bandes horizontales d'un bord à l'autre de la toile. De fait, Mondrian a peint ce même motif cinq fois, et il ne semble pas y avoir dans cette petite série d'exemples caractéristiques du style sombre plus traditionnel (alors que ceux-ci abondent au contraire dans les séries plus vastes; fig. 2)[2]. D'ailleurs, avec ces tableaux, Mondrian se départit quelque peu de son habitude, lorsqu'il travaillait sériellement comme c'est le plus souvent le cas à l'époque, qui était de multiplier les variables à l'intérieur de chaque série (couleur, texture, cadrage, point de vue, etc...). Ceci est en grande partie dû au fait qu'il utilisa à chaque fois comme point de départ le large dessin au fusain de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé (voir lot 13), qui fonctionne donc comme la matrice génératrice de tous les tableaux de la série. En soi, même si le résultat semble assez proche d'une série de Claude Monet, puisque la composition demeure identique d'une toile à l'autre, le procédé est assez traditionnel et, là encore, plus proche de la pratique d'un Daubigny ou d'un Rousseau que de celle d'un Impressionniste: sur la base de croquis réalisés en plein air, le peintre prépare un grand dessin au fusain qui sert de canevas aux tableaux.

Le lien établi avec Monet tient plutôt de la conjecture puisqu'il n'est pas sûr que Mondrian ait vu des toiles de ce peintre dès cette époque - et sa relative timidité dans le registre coloré indiquerait plutôt le contraire (il n'y a rien de radical à utiliser du rose et du jaune pour peindre un ciel au coucher du soleil). Cela dit, il y a pourtant un élément stylistique par lequel Mondrian à la fois se rapproche de Monet (même s'il ne connaissait pas son œuvre) et s'en éloigne en annonçant une possibilité nouvelle: il s'agit de la manière dont il utilise la réflexion d'un motif dans l'eau (la rangée d'arbre) pour frontaliser sa composition et transformer ce motif en une sorte de test de Rorschach basculé à l'horizontale. Certes, Monet avait été beaucoup plus loin en ce sens, insistant notamment sur la symétrie du procédé dans sa série de toiles de 1897 représentant une vue de la Seine par un matin brumeux (à l'inverse de ce qui se passe chez Mondrian, encore fidèle à la tradition académique sur ce point, l'horizon coupait en leur milieu ces tableaux de Monet, tous de format presque carré), mais le flou et la diminution des contrastes de valeur, traits réalistes puisqu'il s'agissait de dépeindre la brume, dissimulait la violence proprement déréalisante faite au motif lui-même. Dans la série de Mondrian, au contraire, la rangée sombre d'arbres se détache très nettement sur le fond lumineux du ciel, et forme avec son double symétrique dans l'eau une silhouette quasiment indépendante des données spatiales de la composition et notamment de tous les indices de profondeur que nous fournissent les traînées de couleurs vives reflétant les nuages empourprés. Lorsque plus tard Mondrian essaya d'expliquer l'évolution de son art (et notamment son passage à l'abstraction), il critiquera le romantisme de tels tableaux (le terme qu'il utilise le plus souvent est "capricieux"), mais il notera aussi que dans la manière dont il y avait représenté les arbres en "réduisant" les détails" et en "synthétisant" leur contours en une silhouette unique était un premier jalon dans sa quête de ce qu'il devait appeler "l'universel".

Notes:
[1] Dès avant son *Catalogue Raisonné of the Naturalistic Works (until early 1911)*, premier volume du catalogue raisonné de l'œuvre de Mondrian—dont le second volume, concernant la période 1911-1944, est établi par Joop Joosten (New York, 1996)—Welsh avait publié sa thèse de doctorat sur l'œuvre de jeunesse de Mondrian (*Piet Mondrian's Early Career: The "Naturalistic" Period*, New York, 1977).
[2] Outre notre tableau et celui que je viens de citer, voir Welsh, nos. A492, A494 et A496.

Please refer to page 227 for the English version of this text.



(fig. 1) Piet Mondrian, *Riverscape with Row of Trees at Left, Sky with Pink and Yellow-Green Bands: Farmstead on the Gein Screened by Tall Trees*, vers 1907-08.
Haags Gemeentemuseum, La Haye.



(fig. 2) Piet Mondrian, *Farmstead along the Water Screened by Nine Tall Trees*, vers 1905-07.
Collection particulière.

λ12

PIET MONDRIAN (1872-1944)

Ferme sur le Gein, dissimulée par de grands arbres, au coucher de soleil

signé 'PIET MONDRIAAN.' (en bas à droite)
huile sur toile
75 x 110.6 cm. (29½ x 43½ in.)
Peint vers 1907

€200,000-300,000

US$260,000-380,000

GBP170,000-250,000

PROVENANCE:
Salomon Bernard Slijper, Blaaricum (acquis auprès de l'artiste).
Harold Diamond, New York (acquis auprès de celui-ci).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celui-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, mars 2000.

BIBLIOGRAPHIE:
F. Heybroek, *Letter to Herald Diamond*, datée du 26 septembre 1962 (ou 1963?).
M. Seuphor, *Piet Mondrian*, New York, 1956, p. 418, no. 209 (illustré, p. 361, no. 52 (daté 'avant 1908').
G. Ottolenghi, *L'opera completa di Mondrian*, Milan, 1974, p. 96, no. 154 (illustré, p. 97).
J.M. Joosten, *Catalogue Raisonné of the Naturalistic Works (until early 1911)*, New York, 1998, vol. I, p. 351, no. A495 (illustré).

'FARMSTEAD ON THE GEIN HIDDEN BY TALL TREES IN THE SUNSET'; SIGNED LOWER RIGHT; OIL ON CANVAS.



λ13

PIET MONDRIAN (1872-1944)

Ferme sur le Gein, dissimulée par de grands arbres

fusain et estompe sur papiers joints
61 x 95.4 cm. (24 x 37⅝ in.)
Exécuté en 1906-07

€50,000-70,000
US$64,000-89,000
GBP43,000-59,000

PROVENANCE:
J.F.S. Esser, Amsterdam.
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès des descendants de celui-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Stuttgart, Staatsgalerie; La Haye, Gemeentemuseum et The Baltimore Museum of Art, *Mondrian: Drawings, Watercolours, New York Paintings*, décembre 1980-septembre 1981, p. 80, no. 30 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE:
M. Seuphor, *Piet Mondrian, sa vie, son œuvre*, Paris, 1970, no. 632 (illustré; titré 'Arbres au bord d'une mare').
R.P. Welsh, *Catalogue Raisonné of the Naturalistic Works (until early 1911)*, New York, 1998, vol. I, p. 351, no. A493 (illustré).

'FARMSTEAD ALONG THE GEIN HIDDEN BY TALL TREES';
CHARCOAL AND ESTOMPE ON JOINED PAPER.



λ14

EDVARD MUNCH (1863-1944)

Bord de mer

signé et daté 'E. Munch 98' (en bas à gauche)
huile sur toile
56 x 80.9 cm. (22 x 31¾ in.)
Peint en 1898

€1,200,000-1,800,000

US$1,600,000-2,300,000

GBP1,100,000-1,500,000

PROVENANCE:
Nancy Schwartz, New York.
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, octobre 1982.

Cette œuvre sera reproduite dans le catalogue raisonné de l'œuvre d'Edvard Munch actuellement en préparation par le Munch Museum à Oslo et la Galerie Faurshau.

Représentant un rivage marin au crépuscule, *Bord de mer* transpose avec force une simple scène de plage en une dense et mystérieuse évocation du tempérament de l'artiste et peut-être même une métaphore du parcours de sa vie.

Lors de ses études en France entre 1889 et 1892, Munch se pénètre du courant impressionniste et également du travail davantage 'psychologique' d'Odilon Redon. Par ailleurs, pendant cette période il rentre, souvent chez lui à Kristiana (Oslo), particulièrement attiré par Aasgardstrand, village côtier voisin.

Le paysage et le rivage d'Aasgardstrand - qui allaient servir de décor à la plupart des peintures, issues de sa grande série d'œuvres formant la *Frise de la vie* - représentent pour Munch "un paysage de l'âme", un endroit unique, à l'atmosphère chargée de mystères, de souvenirs et de mélancolie. Sur ce même rivage, au milieu des années 1880, Munch découvre les premières ardeurs amoureuses aux cotés de sa bien-aimée, Frau Heiberg. C'est ainsi là, que succèdent aux bonheurs, les affres de l'amour qui hanteront son imaginaire longtemps encore. D'autres événements ultérieurs toujours liés à cette plage et à son étrange jeu de lumière sur l'eau, à cette atmosphère mystique, resteront une éternelle source d'inspiration dans son art. "Avez-vous marché le long du rivage et écouté la mer?" écrit-il à propos d'Aasgardstrand, "N'avez-vous jamais remarqué la lumière du soir disparaître dans la nuit? Je ne connais nul autre endroit sur terre jouissant de si beaux et languissants crépuscules. Se promener dans ce village est comme traverser mes propres tableaux" (Edvard Munch, cité dans S. Prideaux, *Edvard Munch: Behind the Scream*, New Haven, 2005, p. 122).

Please refer to page 228 for the English version of this text.



15

LE DOUANIER ROUSSEAU (1844-1910; HENRI ROUSSEAU, DIT)

Bord de rivière

signé 'H. Rousseau' (en bas à droite)
huile sur toile
21 x 39.3 cm. (8¼ x 15½ in.)
Peint en 1887

€150,000-200,000

US$200,000-250,000

GBP130,000-170,000

PROVENANCE:
Collection Bontemps, Paris.
Collection Varèse, Paris.
Ernest Tappenbeck, Paris (acquis en 1950).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celui-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Paris, Maison de la Pensée Française, *La peinture naïve française du Douanier Rousseau à nos jours*, juin-octobre 1960, no. 51 (illustré).
Paris, Galerie Charpentier, *Henri Rousseau dit "Le Douanier", exposition de son cinquantenaire*, 1961 (illustré).
Tokyo, Shimbun Seibu Gallery, *Henri Rousseau et le monde des naïfs*, septembre 1966, no. 6.
Paris, Galeries Nationales du Grand Palais et New York, The Museum of Modern Art, *Le Douanier Rousseau*, septembre 1984-juin 1985, p. 114, no. 4 (illustré, p. 115; daté 'vers 1890').

BIBLIOGRAPHIE:
J. Bouret, *Henri Rousseau*, Neuchâtel, 1961, p. 249, no. 9 (illustré, p. 77; daté '1896-98').
D. Vallier, *Henri Rousseau*, New York, 1961, p. 307, no. 37 (illustré).
D. Vallier, *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, Paris, 1970, p. 91, no. 14 (illustré, p. 90, pl. IV; daté '1886').
J. Coignard, "Chez Yves Saint Laurent et Pierre Bergé", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 51 (illustré en couleur).

'RIVER BANK'; SIGNED LOWER RIGHT; OIL ON CANVAS.


H. Rousseau

λ16

EDOUARD VUILLARD (1868-1940)

Vuillard au col blanc

avec le cachet de l'atelier 'E Vuillard' (en bas à droite; Lugt 2497a)
huile sur toile
39.5 x 31 cm. (15½ x 12⅛ in.)
Peint en 1888

€100,000-150,000

US$130,000-190,000

GBP85,000-130,000

PROVENANCE:

Atelier de l'artiste.
Jacques Salomon, Paris (par descendance).
Arnold Askin, New York (acquis en 1966).
Vente, Sotheby's, New York, 14 novembre 1990, lot 372.
Marguerite et Aimé Maeght, Paris; vente, Me Loudmer, Paris, 28 novembre 1994, lot 71.
Galerie Bérès, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:

The Cleveland Museum of Art et New York, The Museum of Modern Art, *Edouard Vuillard*, janvier-juin 1954.
Londres, William Beadleston Gallery et New York, Coe-Kerr Gallery, *The Askin Collection: Paintings, Sculpture, Pastels and Watercolors from the Estate of Mr. and Mrs. Arnold Askin*, mars-mai 1989 (illustré en couleur; titré 'Auto-portrait'; daté 'circa 1889-90').
Houston, The Museum of Fine Arts; Washington D.C., The Phillips Collection et The Brooklyn Museum, *The Intimate Interiors of Edouard Vuillard*, novembre 1989-juillet 1990 (h.c.).

BIBLIOGRAPHIE:

A. Salomon et G. Cogeval, *Vuillard, le regard innombrable: Catalogue critique des peintures et pastels*, Paris, 2003, vol. I, p. 46, no. I-76 (illustré en couleur).

Peint en 1888, ce très bel autoportrait d'Edouard Vuillard est l'expression annonciatrice du talent intimiste qui singularisa le peintre nabi parmi ses contemporains. Jeune élève de François Flameng à l'Académie Julian, l'artiste livre ici un portrait naturaliste qui révèle son admiration d'alors pour les grandes figures du Salon officiel, notamment Jules Bastien-Lepage ou Jean André Rixens, célèbre portraitiste dont Vuillard admirait le "côté nature et la parfaite réalisation de ses tableaux"[1], et son goût pour les maîtres anciens, tels que Chardin ou Fantin-Latour, qu'il étudie au Musée du Louvre. Dès ses débuts, Vuillard s'inspire de son propre visage. Il exécute plusieurs autoportraits entre 1888 et 1890 caractérisés par une certaine forme d'académisme imprégné à la fois de discrétion et de franchise.

Dans *Vuillard au col blanc*, l'artiste se représente en buste, la barbe rousse naissante et disciplinée, émergeant avec réalisme d'une profonde pénombre. Malgré la fraîcheur et l'éclat du teint, son visage dévoile un regard d'une vibrante intensité, témoignant d'un caractère paradoxalement anxieux et plein d'assurance, un regard qui n'est plus celui d'un jeune homme de vingt ans. "Tout ce feu, il ne pouvait le taire comme ses sentiments, qui brûlaient peut-être davantage mais secrètement,"[2] dira joliment de lui son ami et collectionneur Thadée Natanson, fondateur de *La Revue Blanche*.

Vuillard s'inscrit ici dans la tradition française du portrait et fait usage d'une technique toute particulière. Ayant probablement travaillé la carnation du visage au doigt,[3] il parvint à faire naître un modelé d'une grande et intense subtilité qui annonce déjà ses dons de coloriste. Attachante autant que singulière, cette œuvre fait honneur à sa réputation de peintre intimiste.

Notes:
[1] J. Salomon, *Vuillard*, Paris, 1945, p. 19.
[2] T. Natanson, *Peints à leur tour*, Paris, 1948, cité *in* J. Salomon, *Vuillard*, Paris, 1968, p. 101.
[3] A. Salomon et G. Cogeval, *Vuillard, le regard innombrable: Catalogue critique des peintures et pastels*, Paris, 2003, vol. I, p. 46.

Please refer to page 229 for the English version of this text.







James Ensor, *Le désespoir de Pierrot (Pierrot jaloux)*

PAR VALENTIN NUSSBAUM



Lot 17

A travers cette œuvre aux dimensions imposantes, James Ensor entraîne le spectateur dans l'un des mondes fantaisistes qu'il aimait à imaginer avec son ami Ernest Rousseau, Jr. Celui-ci se tient au centre de la composition, revêtu d'un costume de Pierrot, l'air mélancolique et entouré de personnages dont les visages sont masqués, à l'exception de celui de l'homme à la moustache se tenant sur la droite de la toile, représentant Ernest Rousseau, père. Celui-ci semble réprimander son fils pour ses frasques et ses excès habituels, dévoilés au spectateur à la manière d'une charade par le reste de la composition: à gauche de Pierrot, caché sous un masque au nez crochu, un prêteur sur gages semble lui réclamer des comptes, tout comme la proxénète bourrue arrivant de l'extrême gauche de la composition. L'arrière-plan de l'œuvre révèle la raison de la mélancolie mêlée de remords ressentie par Pierrot: Arlequin s'enfuit avec Colombine dans les collines sous les cris et les injures de la sœur d'Ensor, Mitche, représentée vêtue d'un uniforme de l'Armée de Salut, en haut à l'extrême gauche de la composition. Juste au-dessous d'elle, la mine très concentrée, le jeune Ernest Rousseau, Jr., cette fois en costume de chirurgien, entreprend l'opération aussi aberrante que vaine d'extraire la "pierre de folie" du crâne de son ami Ensor, dont le visage se tord de douleur. Une scène semblable fut mimée par Ensor et son jeune ami dans les dunes d'Ostende, comme on le voit sur une photographie prise peu de temps avant la réalisation de l'œuvre (fig. 1).

La composition intègre de nombreuses références littéraires contemporaines et puise dans un répertoire iconographique aussi riche que divers, mêlant des personnages traditionnels de la *commedia dell'arte* (Pierrot, Arlequin et Colombine), des masques populaires du carnaval ostendais et des motifs inspirés de l'œuvre de Watteau ou de Jérôme Bosch. Ensor n'hésite pas non plus à mettre en scène des éléments de sa propre vie, comme le laisse apparaître *Le désespoir de Pierrot*.

C'est au cours de ses études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles (1877-80) que James Ensor se lie d'amitié avec Théo Hannon. Ce dernier lui présente alors sa soeur Mariette, épouse d'Ernest Rousseau, recteur de l'Université Libre de Bruxelles, et leur fils Ernest, jr. Par l'entremise de cette seconde famille de libres penseurs et d'humanistes, Ensor fait ses premiers pas dans les cercles intellectuels et artistiques de Bruxelles. Sa complicité avec Théo et surtout Ernest Rousseau, fils se cristallise à cette époque autour d'une fascination commune pour les mascarades, les pantomimes et l'univers satirique de la *zwanze*.



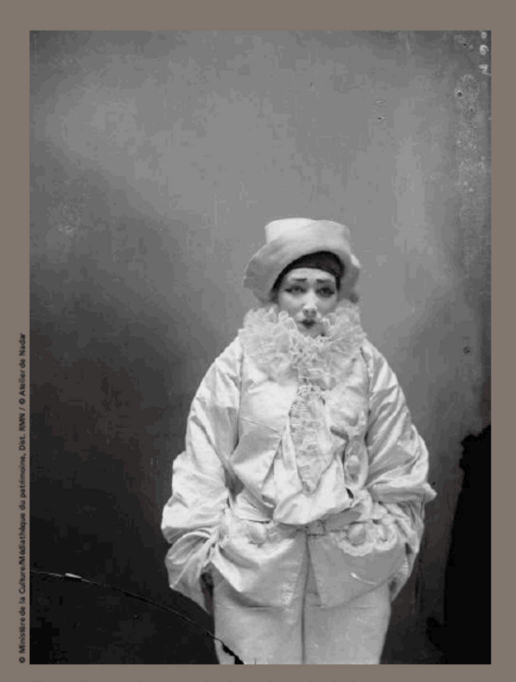
(fig.1) Ernest Rousseau, Jr. et James Ensor, dans les dunes d'Ostende, mimant l'extraction de "la pierre de folie", vers 1890.

En 1886, Théo Hannon édite une pantomime intitulée *Pierrot macabre*[1] inspirée de celles de Champfleury, réalisées quatre décennies auparavant. Le tableau d'Ensor semble y faire quelques références au second plan. La présence du moulin évoquerait la profession de Pierrot - celle de meunier - et expliquerait l'origine de son teint enfariné. La scène de l'extraction de la pierre de folie renverrait quant à elle à l'épisode où un médecin sans scrupules propose à l'avare Polichinelle une ablation de sa bosse, qu'il considère alors comme un trésor. Cette scène figure par ailleurs également dans une œuvre de Jérôme Bosch, elle constitue donc un double emprunt de la part du peintre (fig. 2).

Cependant, ces allusions ne sauraient masquer la charge fondamentalement critique de l'œuvre. La figure centrale de Pierrot jouit en cette fin de siècle d'une aura particulière. Victime d'infidélités perpétuelles, dandy flegmatique à la mélancolie fatale, il symbolise l'artiste solitaire, qu'il soit poète ou peintre maudit[2]. Dans la littérature et à travers les pantomimes, il prend son essor dès le milieu du siècle chez Champfleury. Le mime Debureau, immortalisé par les frères Nadar, en fait une figure incontournable du genre au début de la seconde moitié du XIXe siècle. Mais c'est dans les dernières décennies de ce siècle que le personnage prend un caractère plus inquiétant et moins convenu. Décidé à ne plus être le dindon de la farce, le niais devenu furieusement jaloux se transforme en pervers sanguinaire. La blancheur de la veste et le teint immaculé ne sont plus désormais qu'un costume destiné à donner l'illusion d'une pureté dévoyée par le faux ingénu. La rébellion couve dès lors sur les tréteaux. Plusieurs pièces s'en font l'écho, à commencer par celles de Paul Margueritte, *Pierrot assassin de sa femme*, en 1882 et de Jean Richepin, *Pierrot assassin*, un an plus tard. Enfin, la tragédienne Sarah Bernhard, dont le goût pour les rôles de travesti et le morbide accentuait le caractère extravagant - elle aimait à dormir dans un cercueil - fait de Pierrot une interprétation inoubliable sur les planches du Palais du Trocadéro. Nadar l'immortalise alors mains dans les poches, dans la posture d'un soudard androgyne (fig. 3).



(fig. 2) Jérôme Bosch (Van Aecken Hieronymus, dit)
L'excision de la pierre de folie, vers 1475-80.
Musée du Prado, Madrid.



(fig. 3) Photographie par Nadar de Sarah Bernhardt déguisée pour son rôle de Pierrot dans la pièce de théâtre "Pierrot assassin" de Jean Richepin, 1883.

Personnage récurrent dans l'œuvre d'Ensor, Pierrot résume les enjeux relatifs à la personnalité du peintre et de son art, et à leur place dans la société. Figure ambiguë à plus d'un titre, victime tête à claques, Pierrot est un Christ aux outrages profanes. Il est le paria, sorte d'alter ego du peintre[3], dont les rapports avec le milieu intellectuel bruxellois et l'avant-garde artistique du moment sont particulièrement tendus. Celui qu'on appelait à Ostende *Pietje de dood* ("Pierrot le mort") à cause de sa carrure longiligne et son teint blême, n'a jamais cessé de se percevoir comme un incompris. Traité de fou par la critique, Ensor se réfugie dans un monde fantasmagorique peuplé de masques carnavalesques et de squelettes grotesques. En 1880, il regagne Ostende et investit le grenier de la maison familiale pour y établir son atelier. Toujours plus marginalisé par ses choix iconographiques, il se sent totalement proscrit. Son tableau monumental l'*Entrée du Christ à Bruxelles en 1889* (1888-89; Tricot, no. 280) tient d'ailleurs lieu de profession de foi à cet égard. Le peintre emprunte la monumentalité du format d'*Un dimanche après-midi à la Grande Jatte* (The Art Institute of Chicago) de Seurat exposé aux XX en 1887, pour mieux en critiquer la tournure et le caractère vaniteux. Ensor préfère à une composition arcadienne, basée sur une picturalité scientifique normative et ordonnée, un paysage urbain hystérique et anarchique, usant d'aplats criards de couleur pure. Le Christ, double de l'artiste qui se rêvait chef de file de l'avant-garde, est perdu dans la foule en délire, les fanfares tonitruantes et les masques grimaçants, seul contre tous, à commencer par ses collègues de l'avant-garde des XX qui s'étaient ralliés autour de l'art de Seurat et auxquels Ensor oppose sa satire.

Dans *Le Désespoir de Pierrot*, le personnage du clown s'est substitué au Christ. Il affronte la vindicte publique, tel l'*Ecce homo*, seul face au monde, seul contre le monde. Cette mise en scène exprime exactement le ressenti d'Ensor à cette époque. La métamorphose du Christ en Pierrot correspond aussi à la transformation qu'il fait subir à son art. L'emploi des masques et la prédilection pour l'univers populaire grimaçant et grotesque du carnaval introduit en 1883 dans les *Masques scandalisés* (1883; Tricot, no. 231) se développent dans les toiles du peintre d'Ostende à partir de 1892. Son œuvre s'inscrit définitivement dans une théâtralisation de la cruauté et de la révolte. Parce que le masque autorise tous les transferts, il lui permet d'exprimer sans entrave sa vision du monde et de la société humaine sans crainte des représailles. Comme Ensor le dit lui-même: "Et mes masques souffrants, scandalisés, insolants, cruels, méchants [...]; traqué par les suiveurs, je me suis confiné joyeusement au pays solitaire de narquoisie où trône le masque muflé de violence et d'éclat"[4].

En 1893, James Ensor peut enfin rompre définitivement avec l'avant-garde bruxelloise, puisque le groupe des XX est dissout cette année là. L'artiste décide peu de temps après de procéder à un véritable suicide symbolique, en souhaitant liquider l'intégralité de son atelier pour la somme dérisoire de huit mille francs. Selon le témoignage de Grégoire Le Roy, Ensor pensait pouvoir se refaire par le biais de cette transaction, qui n'aboutit jamais. "Si Ensor conserva son œuvre, c'est que personne - le croirait-on? - n'en voulut même à ce prix. C'est à la lumière de tels faits que l'on découvre les causes de l'altération profonde qui s'opère dans son humeur et sa productivité"[5]. Cette anecdote traduit véritablement la solitude de l'artiste et l'incompréhension grandissante du monde à son égard. Elle met également en lumière toute la singularité qui caractérise Ensor et son œuvre.

Notes:
[1] X. Tricot, "Pierrot au théâtre des masques", *in Ensoriana*, cahier 1, 1995, p. 48.
[2] J. de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, 1990.
[3] J. Clair, *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*, Paris, 2004, p. 123.
[4] *Les Ecrits de James Ensor. 1928-1934*, Anvers, 1934, p. 70.
[5] G. Le Roy, *James Ensor*, Bruxelles, 1922, p. 45.

Please refer to page 230 for the English version of this text.



λ17

JAMES ENSOR (1860-1949)

Le désespoir de Pierrot (Pierrot le jaloux)

signé et daté 'Ensor 1892' (en bas à droite)
huile sur toile
117 x 166.6 cm. (46⅛ x 65⅝ in.)
Peint en 1892

€2,000,000-3,000,000

US$2,600,000-3,800,000

GBP1,700,000-2,500,000

PROVENANCE:

Collection van Missiel, Liège; vente, Bruxelles, Me Breckpot, 30 mars 1918, lot 17.
Collection Lambotte, Anvers.
Galeries Breckpot, Bruxelles.
Collection Daelemans, Bruxelles.
Marlborough Fine Art, Ltd., Londres.
Sam Spiegel, Hollywood; vente, Sotheby's, New York, 11 mai 1987, lot 7.
Galerie Tarica, Paris (acquis au cours de cette vente).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, décembre 1991.

EXPOSITION:

Bruxelles, Musée d'Art Moderne et Gand, Cercle Artistique et Littéraire, *Les XX, Xe exposition annuelle*, février-avril 1893, no. 6.
Bruxelles, Galerie Georges Giroux, *Rétrospective James Ensor*, janvier 1920, no. 80.
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *James Ensor*, janvier-février 1929, p. 9, no. 204.
Paris, Musée National du Jeu de Paume, *L'œuvre de James Ensor*, juin-juillet 1932, no. 68.
Bruxelles, Galerie Georges Giroux, *Hommage à James Ensor*, octobre-novembre 1945, no. 70.
Amsterdam, Stedelijk Museum; Berne, Kunsthalle et Paris, Musée de l'Orangerie, *Sept peintres belges*, décembre 1945-avril 1946, p. 9, no. 20.
Londres, Marlborough Fine Art, Ltd., *James Ensor (1860-1949): A Retrospective Centenary Exhibition*, avril-mai 1960, no. 63.
Paris, Musée du Petit Palais, *James Ensor*, avril-juillet 1990, pp. 217-218, no. 184 (illustré).
Munich, Haus der Kunst, *Pierrot: Melancholie und Maske* septembre-décembre 1995, pp. 133 et 186, no. 56 (illustré en couleur, p. 133).
Bilbao, Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, *James Ensor*, mars-mai 1996, p. 121.
Ostende, Museum voor Modern Kunst, *D'Ensor à Delvaux*, octobre 1996-février 1997, p. 131 (illustré en couleur).
Londres, The Barbican Art Gallery, *James Ensor 1860-1949: Theatre of Masks*, septembre-décembre 1997, p. 131, no. 40 (illustré, p. 91).
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, *Ensor*, septembre 1999-février 2000, p. 21, no. 9 (illustré).
Paris, Musée d'Orsay, *Masques: de Carpeaux à Picasso*, octobre 2008-février 2009, p. 239, no. 122 (illustré, p. 165).

BIBLIOGRAPHIE:

E. Verhaeren, *James Ensor*, Bruxelles, 1908, p. 117.
G. Le Roy, *James Ensor*, Bruxelles, 1922, p. 184 (illustré, p. 132).
P. Fierens, *James Ensor*, Paris, 1929, no. 30 (illustré).
J.E. Payro, *James Ensor*, Buenos Aires, 1943.
F. Fels, *James Ensor*, Genève, 1947, pl. 39 (illustré).
P. Haesaerts, *James Ensor*, Bruxelles, 1957, pp. 90, 365 et 380 (illustré en couleur, p. 91).
P. Fierens, *James Ensor*, Bruxelles, 1960, p. 164 (illustré, p. 116).
W. Puff, *Maske und Metapher*, Nuremberg, 1965, p. 43.
R. Croquez, *Ensor en son temps*, Ostende, 1970, p. 52.
F.-C. Legrand, *Ensor cet inconnu*, Mouscron, 1971, p. 114, no. 143.
P. Haesaerts, *James Ensor*, Bruxelles, 1973, pp. 20 et 60 (illustré en couleur, p. 106).
F.-C. Legrand et G. Ollinger-Zinque, *Ensor necunoscutul*, Bucarest, 1975, pp. 121 et 131, no. 143.
G. Ollinger-Zinque, *Ensor par lui-même*, Bruxelles, 1976, p. 122, no. 62 (illustré).
R.L. Delevoy, *Ensor*, Anvers, 1981, p. 447, no. 337 (détail illustré, p. 446).
X. Tricot, *James Ensor, catalogue raisonné des peintures*, Anvers, 1992, vol. I, pp. 332-333, no. 344 (illustré; dimensions erronées).
X. Tricot, *Ensoriana*, Anvers, 1995, p. 14 (illustré).
M. Draguet, *James Ensor ou la fantasmagorie*, Paris, 1999, p. 65, no. 72 (illustré en couleur).
J. Ensor, *Lettres à Emma Lambotte 1904-1914*, Bruxelles, 1999, p. 353 (illustré en couleur).
U. Becks-Malorny, *James Ensor 1860-1949: Les masques, la mer et la mort*, Cologne, 2002, p. 64 (illustré en couleur).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 38 (illustré en couleur).







λ18

JAMES ENSOR (1860-1949)

Modèle: Buste d'homme

signé 'J. Ensor' (en haut à gauche)
huile sur toile
66.5 x 56.2 cm. (26¼ x 22⅛ in.)
Peint vers 1878-79

€40,000-60,000

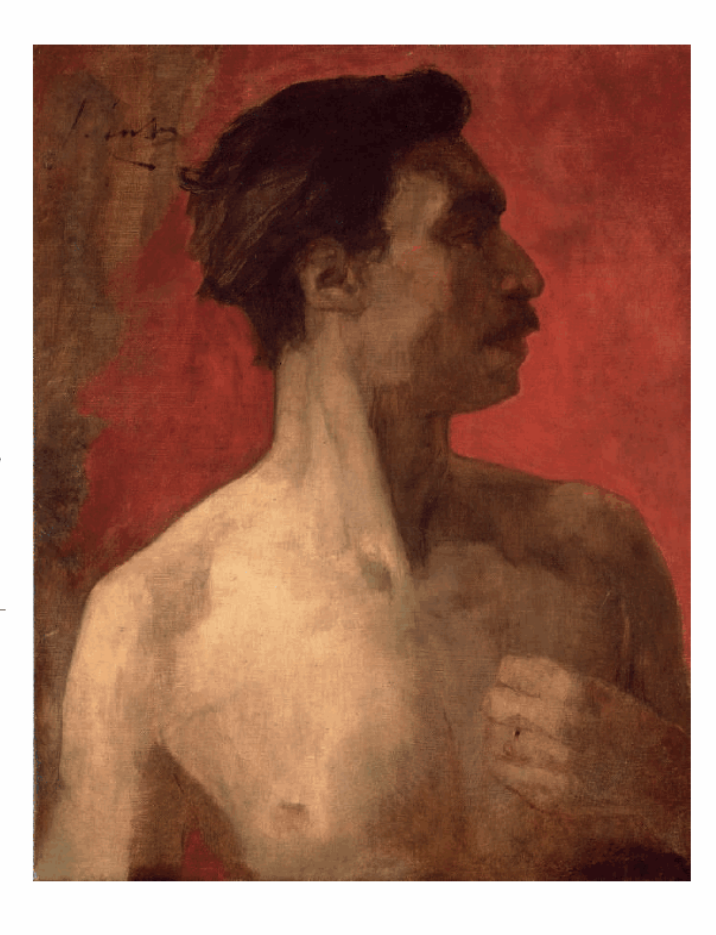
US$51,000-76,000

GBP34,000-51,000

PROVENANCE:
Collection particulière, Belgique.
Collection Steiner, Cologne.
Collection particulière, Mulheim-am-Rhein.
Marcel de Maeyer, Gand.
Galerie Lempertz, Cologne; vente, Kunsthaus Lampertz, Cologne, 4 juin 1983, lot 211.
Acquis par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, décembre 1997.

BIBLIOGRAPHIE:
X. Tricot, *James Ensor, catalogue raisonné des peintures*, Anvers, 1992, vol. I, p. 80, no. 87 (illustré).

'FIGURE STUDY: MALE TORSO'; SIGNED UPPER LEFT; OIL ON CANVAS.



λ19

JAMES ENSOR (1860-1949)

Nu académique



signé 'J. Ensor', porte l'inscription 'J. Ensor'
(en bas à gauche)
craie noire et fusain sur papier
199.1 x 116.7 cm. (78⅜ x 46 in.)
Exécuté vers 1878-79

€15,000-25,000

US$20,000-32,000

GBP13,000-21,000

PROVENANCE:
Collection particulière, Gand.
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, juillet 1996.

EXPOSITION:
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, *Ensor*, septembre 1999-février 2000, no. 192 (illustré, p. 254).

BIBLIOGRAPHIE:
M. Draguet, *James Ensor ou la fantasmagorie*, Paris, 1999, p. 53 (illustré, fig. 57).
M. Draguet, *Le symbolisme en Belgique*, Anvers, 2004, p. 33 (illustré).

Un certificat d'authenticité du Comité James Ensor sera remis à l'acquéreur.

'ACADEMIC NUDE'; SIGNED, BEARS INSCRIPTION LOWER LEFT; BLACK CHALK AND CHARCOAL ON PAPER.

λ20

JAMES ENSOR (1860-1949)

Au Conservatoire

signé et dédicacé 'au futur Baron Rinskopf ENSOR' (en bas à droite); signé et titré 'James Ensor au conservatoire' (au revers)
huile sur toile marouflée sur panneau
56 x 71.5 cm. (22⅛ x 28⅛ in.)
Peint en 1902

€300,000-500,000

US$390,000-630,000

GBP260,000-420,000

PROVENANCE:

Atelier de l'artiste.
André Joiris, Liège (acquis avant 1972).
Galerie Tarica, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *James Ensor*, janvier-février 1929, p. 10, no. 241.
Amsterdam, Kunsthandel Huinck & Scherjon, *Werken door James Ensor*, décembre 1930, no. 25.
Ostende, Kursaal, *Œuvres de James Ensor*, août 1931, no. 58.
Ostende, Galerie Studio, *Salon des humoristes*, novembre-décembre 1931, no. 14.
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, *Ensor, ein Maler aus der spätten 19 Jahrhundert*, mars-mai 1972, no. 9 (illustré; daté '1880').
Zurich, Kunsthaus, *Karikaturen-Karikaturen*, septembre-novembre 1972, p. 100, no. G216 (illustré en couleur).
The Art Institute of Chicago et New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, *James Ensor*, novembre 1976-janvier 1977, no. 32 (illustré en couleur).
Bruxelles, Maison du Spectacle - La Bellone, *Les symbolistes et Richard Wagner*, octobre-novembre 1991, p. 203 (daté '1890').
Madrid, Banco Bilbao, *James Ensor*, mars-mai 1996, pl. 128 (illustré en couleur).
Ostende, Museum voor Modern Kunst, *D'Ensor à Delvaux*, octobre 1996- février 1997, p. 137 (illustré en couleur).
Londres, The Barbican Art Gallery, *James Ensor 1860-1949: Theatre of Masks*, septembre-décembre 1997, pp. 126 et 132, no. 47 (illustré en couleur, p. 127).
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, *Ensor*, septembre 1999-février 2000, p. 208, no. 145 (illustré en couleur).
Francfort, Schirn Kunsthalle, *James Ensor*, décembre 2005-mars 2006, p. 210 (illustré en couleur, p. 211).
Ostende, Musée d'Art Moderne, *Ensor et les Avant-gardes à la Mer*, septembre 2006-février 2007, p. 254 (illustré en couleur, p. 181).

BIBLIOGRAPHIE:

E. Verhaeren, *James Ensor*, Bruxelles, 1908, p. 122.
G. Le Roy, *James Ensor*, Bruxelles, 1922, p. 188.
J.D. Farmer, *James Ensor*, New York, 1976, p. 40, no. 32 (illustré en couleur, p. 32).
X. Tricot, *James Ensor, catalogue raisonné des peintures*, Anvers, 1992, vol. II, p. 401, no. 389 (illustré).
F.-C. Legrand, *Ensor, la mort et le charme: Un autre Ensor*, Anvers, 1993, pp. 49 et 73 (illustré, p. 73).

Volontiers satyrique, le peintre belge James Ensor livre ici une caricature cocasse du milieu de la musique officielle bruxelloise. Dans une remarquable composition burlesque, l'artiste croque des personnalités du Conservatoire Royal: des choristes anonymes mais également des musiciens connus, tels que le célèbre violoniste Eugène Ysaye et Gustave Poncelet, créateur du premier ensemble de clarinettistes à la toute fin du XX[e] siècle.

Madame Cornelis Servais, célèbre professeur de chant, n'est pas épargnée. Placée au centre de la composition, elle tient entre ses mains la partition chantée de *Walkyrie*, fameux opéra de Richard Wagner dont le nom et l'ouverture sont retranscrits par le peintre sous forme de calembour. Wagner, justement, préside avec un visible mécontentement à la scène sous la forme d'un portrait vivant pendu au dessus des artistes. Après 1870, le compositeur allemand avait effectivement trouvé au Théâtre de la Monnaie le lieu idéal pour créer ses œuvres en langue française, faisant de Bruxelles la capitale du Wagnérisme. Se bouchant les oreilles, versant quelques larmes sur l'atteinte portée à son œuvre, le musicien disparu depuis une vingtaine d'années subit la conversion de son opéra en véritable cacophonie. Fleurs et couronnes de lauriers pleuvent pourtant, projetés dans les airs par le public. Mais Ensor a ajouté des éléments incongrus, un canard, une carotte, un chat.

La personnalité charismatique de Wagner semble ignorée des vivants, bafouée et humiliée. Une araignée a tissé sa toile sur son portrait, et la corde qui suspend le tableau évoque celle d'un pendu. Une nouvelle fois, Ensor stigmatise avec un talent acerbe la grossièreté des protagonistes. Le peintre se plaît à souligner le manque d'humilité et d'élégance des interprètes, perdus dans leurs postillons et les traits du visage profondément enlaidis. Le traitement de physionomies rejoint ici l'un des thèmes fétiches d'Ensor, celui des masques de carnaval et du travestissement, qui dénote la profondeur de son questionnement sur la vacuité du genre humain. La scène du *Conservatoire* témoigne du goût d'Ensor pour l'expression des monstruosités, et inscrit à la fois son art dans l'héritage du maître néerlandais Jérôme Bosch et dans la contemporanéité de l'expressionniste allemand Otto Dix.

Please refer to page 231 for the English version of this text.


HO Y HO TO YO
HO Y HO HO
HAUT Y HAUT
TROP HAUT
TROP PEAU
CONSERVATOIRE
WALQUIRI
TROP TOT
TROP DOS
D'EAU
D'OS
BRUXELLES
ENSOR

λ21

HENRI LAURENS (1885-1954)

Femme accroupie

numéroté 'V' (à l'intérieur de la base)
terre cuite
Hauteur: 36.3 cm. (14¼ in.)
Conçu en 1926; cette épreuve en terre cuite réalisée dans un tirage de 7 exemplaires, numérotés de 0 à 6

€40,000-60,000

US$51,000-76,000

GBP34,000-51,000

PROVENANCE:

Galerie Louise Leiris, Paris (nos. 9303/7518).
Galerie Beyeler, Bâle (no. 1289).
Gustav Zumsteg, Zurich.
Don de celui-ci à Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

BIBLIOGRAPHIE:

J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 53 (illustré).

Monsieur Quentin Laurens, détenteur du droit moral, a confirmé l'authenticité de cette œuvre, qui sera incluse dans le catalogue de l'œuvre d'Henri Laurens actuellement en préparation.

'CROUCHING WOMAN'; NUMBERED INSIDE THE BASE; TERRACOTTA; CONCEIVED IN 1926; CAST IN AN EDITION OF 7, NUMBERED FROM 0 TO 6.



22

GEORGES BRAQUE (1882-1963)

Compotier, Quotidien du Midi

signé 'GBraque' (au revers)
huile et sable sur toile
41.7 x 32.6 cm. (16⅜ x 12⅞ in.)
Peint en 1912-13

€1,800,000-2,500,000

US$2,300,000-3,200,000

GBP1,600,000-2,100,000

PROVENANCE:
Galerie Kahnweiler, Paris (no. 1096).
Galleria del Millione, Milan.
Ricardo Jucker, Milan.
Galerie Thomas Ammann Fine Art AG, Zurich (acquis en 1988).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, novembre 1988.

EXPOSITION:
Munich, Haus der Kunst, *Georges Braque*, octobre-décembre 1963, p. 38, no. 32 (titré 'Stilleben'; daté '1911').
New York, The Museum of Modern Art, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, septembre 1989-janvier 1990, p. 244 (illustré en couleur; daté 'Sorgues, août-septembre 1912').
Paris, Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent, *Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art*, mars-octobre 2004, p. 71 (illustré en couleur).

BIBLIOGRAPHIE:
G. Isarlov, *Georges Braque*, Paris, 1932, p. 18, no. 148.
Art d'Aujourd'hui, no. 3-4, mars 1953, p. 34 (illustré; titré 'Nature morte au compotier').
D.-H. Kahnweiler, *Der Weg Zum Kubismus*, Stuttgart, 1958, p. 128 (illustré, p. 71).
F. Ponge, P. Descargues et A. Malraux, *G. Braque de Draeger*, Paris, 1971, p. 113 (illustré, p. 112; titré 'Le Compotier').
P. Daix, "Braque et Picasso au temps des papiers collés", *in Georges Braque, les papiers collés*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 1982, p. 19 (illustré).
N. Worms de Romilly et J. Laude, *Braque, le cubisme, fin 1907-1914*, Paris, 1982, p. 277, no. 148 (illustré en couleur, p. 172).


tien



Etant certainement le mouvement le plus décisif de l'histoire de l'art moderne, le cubisme, à l'initiative des peintres Georges Braque et Pablo Picasso, bouleverse la notion de représentation dans l'art par la remise en cause des dogmes picturaux. En effet, leur démarche, alors révolutionnaire, était consacrée à retourner et remplacer toutes les valeurs et tous les concepts acquis de la perception visuelle et de l'illusion picturale.

La nature morte s'avéra être le genre le plus efficace pour mener à bien leurs efforts; c'était dès le début le sujet cubiste par excellence. Braque et Picasso atteignèrent l'intégralité de leurs objectifs dans des sujets dépourvus d'éclat et de théâtralité, car ils présentaient les objets quotidiens les plus humbles et les plus familiers. Dans *Compotier, Quotidien du midi*, Braque intègre quelques-uns de ces éléments ordinaires, notamment une grappe de raisin et le nom d'un journal français le *Quotidien du midi*, présenté plié. Braque fit remarquer que c'était son «désir habituel d'approcher le plus possible la réalité des choses» (cité dans Braque de J. Richardson, London, 1961, p.10). Karen Wilkin a observé que «Braque transforme l'ordinaire, par une iconographie dès lors prévisible de l'atelier cubiste, en une peinture des plus élégante et intelligente du vingtième siècle» (dans Georges Braque, New York, 1991, p.58).

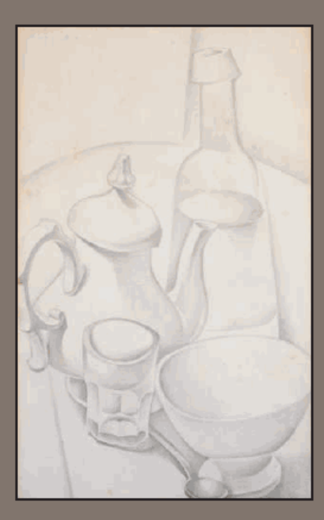
L'ajout de lettres et d'effets de surfaces en trompe-l'œil donna l'envie à Picasso de prendre la suite. En mai 1912, il colla une toile cirée ornée d'un motif de cannage de chaise sur une toile qu'il peignit tout autour et en partie par-dessus. Elle servit de fond (comme si la toile ovale représentait l'assise d'une chaise sur laquelle les éléments de la nature morte sont posés) et d'élément pictural faisant partie intégrante de la composition (Zervos 2, no. 294). Ce fut le premier collage. *Compotier, Quotidien du midi* de Braque est peut-être en partie un hommage à cette œuvre innovante; il intègre de nombreux éléments identiques, notamment un fragment du nom du journal, le *Quotidien du midi*. Cependant, Braque remplaça l'endroit du cannage de la chaise imprimé de Picasso par un effet peint de son élément de collage préféré, un papier peint imprimé imitant les veines du bois. Pendant la fin de l'été 1912, les deux artistes travaillaient à Sorgues. Braque remarqua un rouleau de papier peint au décor de "faux-bois" dans la vitrine d'un marchand de couleurs près d'Avignon.

Ce fut peu de temps avant que les deux artistes n'"inversèrent" le procédé du collage, en présentant une simulation peinte sur une forme découpée dans un papier, qui lui-même était souvent un succédané imprimé de l'objet réel. *Compotier, Quotidien du midi*, démontre comment ce procédé de révélation évolutive de la représentation et de sa réflexion sur elle-même fermait la boucle: les veines du bois dans ce tableau présentent les formes rectilignes des morceaux de papier peint au décor de "faux-bois" que Braque avait insérés dans ses papiers collés, ici peintes à l'huile. La présence des lettres "tien MIDI" souligne le jeu de mots visuel saugrenu qui enrichit souvent le thème sous-jacent des œuvres cubistes intéressantes de Braque et Picasso. Hormis sa référence à leur journal quotidien préféré, "tien MIDI" renseigne sur le créneau horaire du jour ainsi que le lieu où le peintre se trouvait à ce moment-là (être dans le Midi signifie être dans le sud, en français), plaçant l'œuvre définitivement dans la réalité du temps présent.

Please refer to page 232 for the English version of this text.

Juan Gris,
Nature morte à la théière, Tasse et pipe, Le Violon et *Nature morte*

PAR PALOMA ESTEBAN LEAL



Lot 23



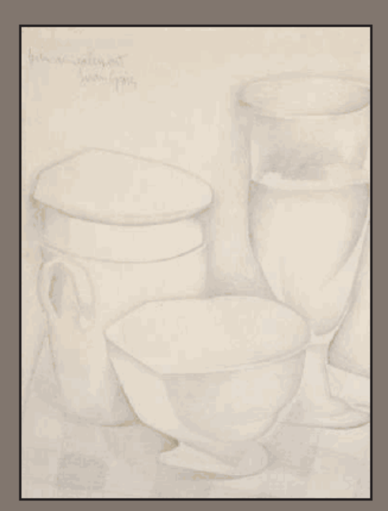
Lot 24

L'une des particularités du cubisme de Juan Gris réside dans le système de composition qui lui est propre soit cette emblématique "architecture plane colorée", à laquelle le peintre lui-même fait référence pour définir le résultat final de ses toiles. Après une première étape de militantisme dans le cubisme analytique, Gris s'engage dans ce que l'on connaît comme sa période synthétique, dans laquelle les formes facettées initiales et les perspectives changeantes sont remplacées par l'emploi systématique de plans superposés de couleurs et de textures. Gris lance ensuite un processus de composition aux formes différentes en prenant comme point de départ une structure abstraite qui s'identifie au tout dernier moment avec des objets réels. Il s'agit, en l'occurrence, de ce que l'on connaît comme la "méthode déductive".

Il s'avère évident que la couleur est un élément fondamental dans le processus et le résultat de ce système de composition. Une autre des particularités du cubisme de Juan Gris réside dans sa qualité d'excellent coloriste. Le peintre applique en effet la couleur avec science et précision, tant dans ses compositions sobres des premières années que dans les paysages joyeux et contrastés de 1913, ou dans les natures mortes postérieures, plus nuancées qui constituent sa période synthétique. Déjà pendant la période analytique, alors que Picasso et Braque décident de laisser la couleur au second plan pour se concentrer sur la représentation de la troisième dimension, sur la surface plane et bidimensionnelle de la toile, Gris se distingue par une plus grande richesse de tons, qui atteindra son point culminant dans les paysages de Céret. En reprenant aux deux fondateurs du mouvement des tonalités plus chaudes, Gris était déjà en avance, tant par ses brillants collages que par les natures mortes de brève période pointilliste. John Golding[1], faisant référence à quelques



Lot 25



Lot 26

peintures de Gris de 1913 (fig. 1), indique que si la couleur parvient à atteindre une intensité incomparable dans les œuvres contemporaines d'autres créateurs cubistes, dont notamment les expériences de couleur pure de Robert Delaunay (fig. 2), ces œuvres paraissent ternes si on les compare aux contrastes éclatants des toiles du peintre madrilène.

Un autre aspect consubstantiel à la poétique de Gris, est sa prédilection pour la nature morte; un motif également emblématique dans le contexte de l'iconographie cubiste et auquel on a parfois voulu attribuer une symbolique significative[2]. Gris - qui, conformément à l'opinion de Douglas Cooper, s'abstient cependant de toute interprétation symboliste[3] - consacre plus de la moitié de son œuvre à la représentation de ce motif par ailleurs si profondément ancré dans la tradition picturale espagnole. Il alterne son vaste répertoire d'ustensiles domestiques banals (jarres, coupes, bouteilles de vin, carafes, corbeilles de fruits, tasses, bols, assiettes, couteaux, vases, moulins à café, lampes, porte-bouteilles...) avec d'autres d'une nature quelque peu différente, comme les livres ou les portraits, sans oublier non plus ses autres grandes passions, la musique et la danse, qui se traduit dans la représentation de papiers de partition, violons, violoncelles et guitares. L'austérité et la netteté formelle de certaines de ces natures mortes rappellent la force qui se dégage des compositions de certains des plus grands créateurs de l'école espagnole du Siècle d'Or depuis Francisco de Zurbarán (fig. 3) jusqu'à Luis Egidio Meléndez voire Diego Velázquez. Tous ces objets que Gris semble avoir humanisés, rendent ainsi inutile toute présence humaine. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que devant leur contemplation, Gertrude Stein, amie du peintre et admiratrice de son œuvre, affirme que pour Gris "la nature morte est une religion"[4].

En 1913 Gris remplace sa première structuration de



(fig. 1) Juan Gris, *Poires et raisins sur une table*, vers 1910-13.
Collection particulière.



(fig. 2) Robert Delaunay, *Les fenêtres simultanées, (2e motif, 1e partie)*, 1912.
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

composition sous forme de grille par un système de plans ou de bandes, initialement verticaux, mais qui, progressivement tout au long de cette année, adoptent une forme oblique, triangulaire et, plus tard, une disposition en éventail. La substitution des plans verticaux par des plans triangulaires peut se voir dans l'œuvre *Le Violon* (voir lot 25) de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, une nature morte centrée sur les éléments habituellement choisis par Gris - un violon, une table en faux bois, des coupes... -, qui se détachent sur un fond de papier peint, également simulé. Les étonnants tons verts et bleus côtoient les noirs audacieux ainsi que la gamme chaude des marrons, équilibrant la composition dont les plans écrasés alternent déjà avec des volumes ostensibles.

Dans un autre ordre des choses, l'invention du collage suppose un point d'inflexion non seulement en ce qui concerne la relation avec l'esthétique cubiste mais également avec le développement de toutes les manifestations plastiques futures, qui allaient former un type de produits artistiques éloignés de la peinture traditionnelle. En septembre 1912, Georges Braque réalise le premier papier collé, et peu avant, au printemps de cette même année, Pablo Picasso élabore son premier collage, *Nature morte à la chaise canée* (fig. 4), en incluant dans la peinture un fragment de caoutchouc ciré qui imite l'assiette d'une chaise en paille tissée, et en remplaçant le cadre habituel par une corde de cane. Cette innovation apparaissant dans le mouvement cubiste, fut initialement considérée comme un élément subversif, y compris pour quelqu'un comme Maurice Raynal[5] qui était pourtant très lié au mouvement. Gris commencera à faire des expériences de collage après Braque et Picasso, mais parvient à approfondir cette technique, de sorte que ses résultats peuvent être considérés comme véritablement superbes. Dans les compositions de Gris, le papier encollé n'est déjà plus un élément différent du reste, un ajout affirmé, sinon une pièce totalement intégrée dans le puzzle de la composition, comme on peut le voir dans *Tasse et pipe* (voir lot 24).

Contrairement aux autres créateurs, les dessins de Gris ont, en général, la même entité que ses peintures. Ce sont des œuvres autonomes, finies en elles-mêmes, et qui, sauf rares exceptions, ne complètent ou ne précèdent pas des toiles

déterminées. C'est la raison pour laquelle on leur concède généralement le même statut qu'aux peintures elles-mêmes. Daniel-Henry Kahweiler était conscient de ce fait lorsque, en organisant en 1965 à la Galerie Louise Leiris, une exposition de dessins et de gouaches du peintre, il assurait dans le texte de présentation du catalogue, que Gris était convaincu que le système traditionnel, consistant à réaliser un tableau avec l'appui de divers dessins préalables, donnait à l'ensemble l'émotion de l'œuvre unique[6].

Après les horreurs vécues pendant la guerre, il n'est pas difficile de comprendre la volonté d'éradiquer toute manifestation artistique susceptible de paraître "problématique"; à l'inverse, la stabilité pouvait s'identifier facilement avec le répertoire formel classique, comme cela se produisit de fait en Italie (*Valori Plastici*), ou avec la récupération des langages objets du réalisme, qui caractérisa la *Neue Sachlichkeit* allemande. L'esthétique de Gris reconnaît la contagion de ce phénomène d'une portée européenne, ce qui cependant, ne suppose pas de mépris pour sa peinture. A cette époque et dans ce contexte se situent quelques unes de ses natures mortes les plus délicates, dans lesquelles toutefois, et pendant la période comprise entre 1916 et 1918 on apprécie encore l'empreinte du cubisme, surtout dans l'emploi des plans découpés et superposés. Les dessins *Nature morte à la théière* et *Nature morte* (voir lots 23 et 26), exécutés au tournant de l'année 1918, et dans lesquels, sous l'apparence d'un naturalisme extrême, se cache une schématisation réfléchie, représentent un excellent exemple de ce type de création.

Ce texte est traduit de l'espagnol.

Notes:
1. J. Golding, *Cubism. A History and an Analysis 1907-14*, Londres, 1968, p. 132.
2. C. Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, exhibition catalogue, Paris, Orangerie des Tuilleries, 1952, p. 98.
3. D. Cooper, *Juan Gris, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1977, vol. I, p. XXXI.
4. G. Stein, "Picasso", *in Juan Gris*, exhibition catalogue, Berkeley, University Art Museum, 1983, pp. 13 et 142.
5. J. Golding, *op. cit.*, p. 104.
6. D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris. Dessins et gouaches 1910-1927*, Paris, 1965, no. 20, pp. 4 et 7.

Please refer to page 233 for the English version of this text.



**(fig. 3) Francisco de Zurbarán, *Bodegón*, vers 1660.
Musée National du Prado, Madrid.**



**(fig. 4) Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise canée*, 1912.
Musée Picasso, Paris.**

23

JUAN GRIS (1887-1927)

Nature morte à la théière (recto); Etude de bouteille (verso)

signé et daté 'Juan Gris 4-18' (en haut à gauche)
mine de plomb sur papier
47.8 x 30.2 cm. (18¾ x 11⅞ in.)
Exécuté en avril 1918

€80,000-120,000

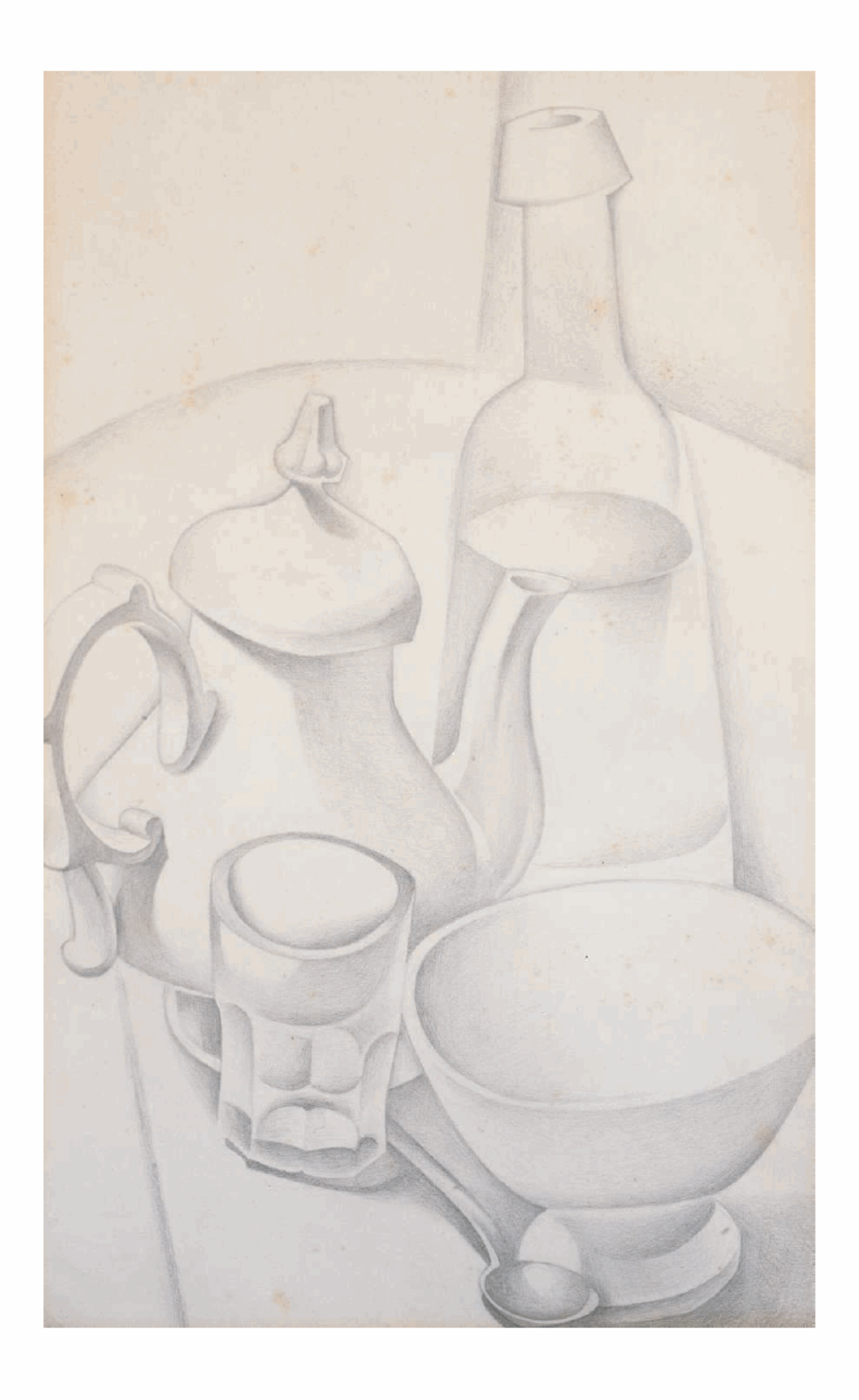
US$110,000-150,000

GBP68,000-100,000

PROVENANCE:
Galerie Gasser, Cannes.
Henri et Hélène Hoppenot, Paris (acquis auprès de celle-ci, 1945); vente, Mes Binoche et Godeau, Paris, 9 avril 1991, lot 10.
Acquis au cours de cette vente par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

Monsieur Quentin Laurens, détenteur du droit moral, a confirmé l'authenticité de cette œuvre, qui sera incluse dans le catalogue de l'œuvre sur papier de Juan Gris actuellement en préparation.

'STILL LIFE WITH A TEAPOT (RECTO); STUDY OF A BOTTLE (VERSO)'; SIGNED AND DATED UPPER LEFT; PENCIL ON PAPER.



24
JUAN GRIS (1887-1927)
Tasse et pipe

signé 'Juan Gris' (au revers)
huile, fusain, gouache et papier collé sur toile
27.3 x 35.2 cm. (10¾ x 13⅞ in.)
Exécuté en mai-juin 1914

€1,000,000-1,500,000

US$1,300,000-1,900,000

GBP850,000-1,300,000

PROVENANCE:
Galerie Kahnweiler, Paris; IVe vente Kahnweiler, Hôtel Drouot, Paris, 7-8 mai 1923, lot 275.
Galerie Simon, Paris.
Alfred Richet, Paris.
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de la succession de celui-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, mai 1988.

EXPOSITION:
Paris, Musée National d'Art Moderne, *Le Cubisme (1907-1914)*, janvier-avril 1953 (h.c.).
Dortmund, Museum am Ostwall et Cologne, Wallraf-Richartz Museum, *Juan Gris*, octobre 1965-février 1966, no. 27 (illustré).
Munich, Haus der Kunst, *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro-und Indo-Amerika*, juin-septembre 1972, p. 57, no. 178.
Madrid, Las Salas Pablo Ruiz Picasso, *Juan Gris 1887-1927*, septembre-novembre 1985, p. 160, no. 27 (illustré en couleur, p. 161).

BIBLIOGRAPHIE:
J.C. Aznar, *Picasso y el Cubismo*, Madrid, 1956, p. 46, no. 19 (illustré).
J.A. Gaya-Nuño, *Juan Gris*, Paris, 1974, p. 212, no. 294 (illustré).
D. Cooper, *Juan Gris, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1977, vol. I, p. 156, no. 96 (illustré, p. 157).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 48 (illustré en couleur).

'CUP AND PIPE'; SIGNED ON THE REVERSE; OIL, CHARCOAL, GOUACHE AND COLLAGED PAPER ON CANVAS.







25

JUAN GRIS (1887-1927)

Le Violon

signé et daté 'Juan Gris 8-13' (au revers)
huile sur toile
58.4 x 71.7 cm. (23 x 28¼ in.)
Peint en août 1913

€4,000,000-6,000,000

US$5,100,000-7,600,000

GBP3,400,000-5,100,000

PROVENANCE:

Galerie Kahnweiler, Paris (no. K6855); IIe vente Kahnweiler, Hôtel Drouot, Paris, 17-18 novembre 1921, lot 143.
Galerie Flechtheim, Berlin.
Galerie Simon, Paris.
Gustav Kahnweiler, Cambridge.
Saidenberg Gallery, New York.
Madame Bernard Kreisler, Greenwich, Connecticut.
Galerie Tarica, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, avant 1986.

EXPOSITION:

Londres, The Mayor Gallery, Ltd., *Juan Gris*, novembre 1936, no. 1.
Londres, The Mayor Gallery, Ltd., *The Cubist Spirit in its Time*, mars-mai 1947, p. 25, no. 24 (titré 'Nature morte avec violon').

BIBLIOGRAPHIE:

G. Waldemar, *Juan Gris*, Paris, 1931 (illustré, pl. 21).
D. Cooper, *Juan Gris, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1977, vol. I, p. 84, no. 49 (illustré, p. 85).
"La Passion de l'Art: Yves Saint Laurent", *in Du*, no. 10, octobre 1986, p. 37 (illustré en couleur; titré 'Nature morte').
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 49 (illustré en couleur).

'THE VIOLIN'; SIGNED AND DATED ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS.



26

JUAN GRIS (1887-1927)

Nature morte

signé et dedicacé 'Bien amicalement Juan Gris' (en haut à gauche)
mine de plomb sur papier
26.8 x 20.6 cm. (10½ x 8⅛ in.)
Exécuté vers 1918

€40,000-60,000

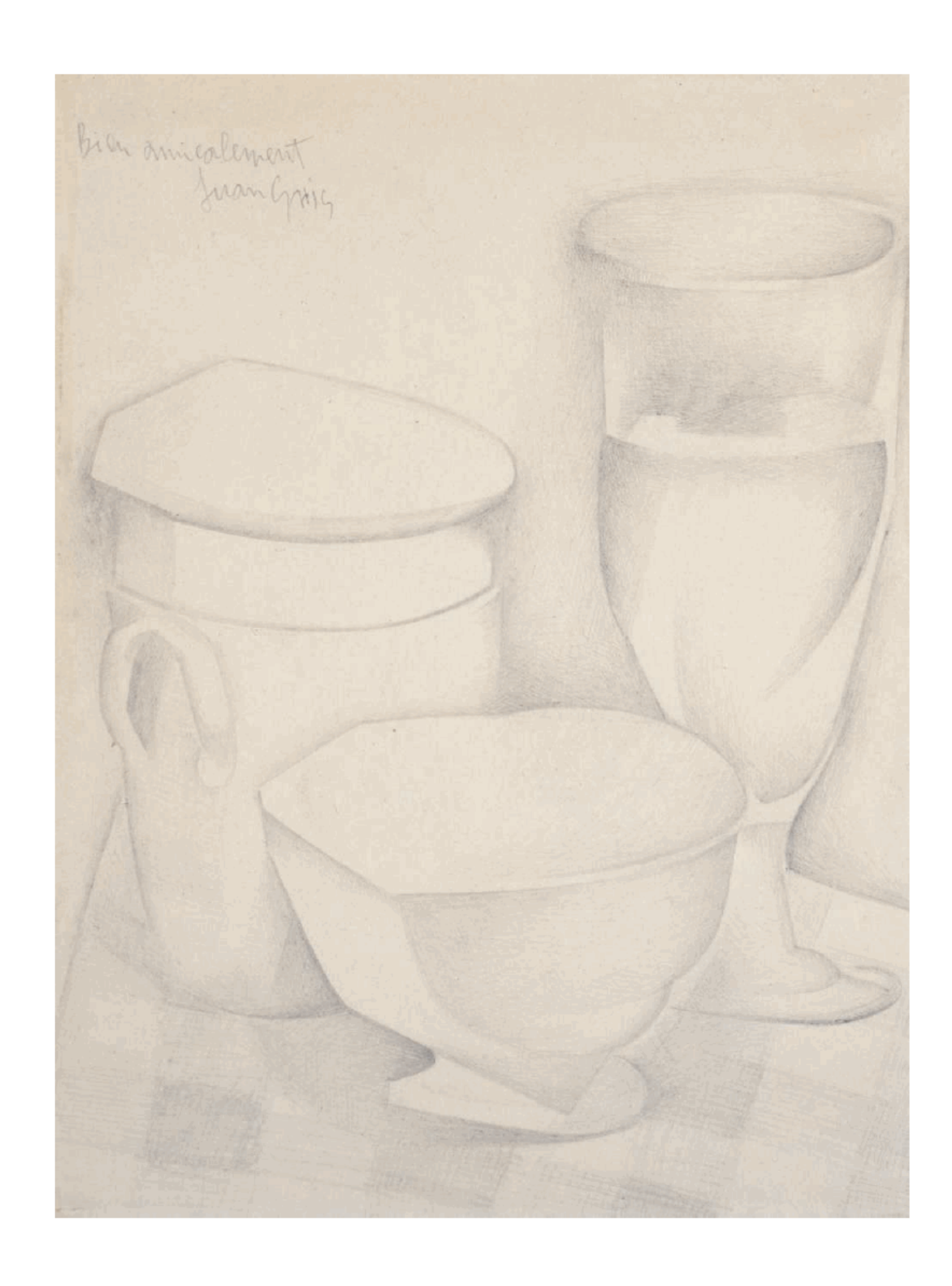
US$51,000-76,000

GBP34,000-51,000

PROVENANCE:
Eve Daniel, Paris.
André Frédéric Cournand, Paris (don de celle-ci).
Apollo Gallery, Londres (acquis en 1996).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

Monsieur Quentin Laurens, détenteur du droit moral, a confirmé l'authenticité de cette œuvre, qui sera incluse dans le catalogue de l'œuvre sur papier de Juan Gris actuellement en préparation.

'STILL LIFE'; SIGNED AND DEDICATED UPPER LEFT; PENCIL ON PAPER.


Bien amicalement
Juan Gris

λ27

GIACOMO BALLA (1871-1958)

Compenetrazione iridescente - Eucalyptus

signé et daté 'Balla 1914' (en bas à gauche); signé, titré et numéroté 'COMPENETRAZIONE IRIDESCENTE NO 5 BALLA' (au revers)
huile sur toile
100.2 x 120.5 cm. (39½ x 47½ in.)
Peint en 1914

€800,000-1,200,000

US$1,100,000-1,500,000

GBP680,000-1,000,000

PROVENANCE:

Rose Fried, New York (acquis auprès de l'artiste, vers 1950).
Marlborough Gallery, New York.
Collection Power, Londres.
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, juillet 1988.

EXPOSITION:

New York, Rose Fried Gallery, *The Futurists: Balla, Sévérini 1912-1918*, janvier-février 1954, no. 13.
Milan, Palazzo Reale, *Arte programmata e cinetica 1953-1963: L'ultima avanguardia*, novembre 1983-février 1984, p. 35 (illustré).
Venise, Palazzo Grassi, *Futurismo & Futurismi*, mai-novembre 1986, p. 91 (illustré en couleur).
Los Angeles, County Museum of Arts; Chicago, Museum of Contemporary Art et La Haye, Gemeentemuseum, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, novembre 1986-novembre 1987, p. 422 (illustré en couleur, p. 41, no. 22).
Londres, Royal Academy, *Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture, 1900-1988*, janvier-avril 1989, p. 87, no. 8 (illustré en couleur).
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, décembre 1999-septembre 2003 (prêt de longue durée).
Paris, Musée d'Orsay, *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, novembre 2003-février 2004, p. 352, no. 45 (illustré en couleur).
Paris, Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent, *Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art*, mars-octobre 2004, p. 79 (illustré en couleur, pp. 78-79).
Montréal, Musée des Beaux-Arts, *Il Modo Italiano: Design et avant-garde en Italie au XXe siècle*, mai-août 2006, p. 358, no. 16 (illustré en couleur, p. 151).

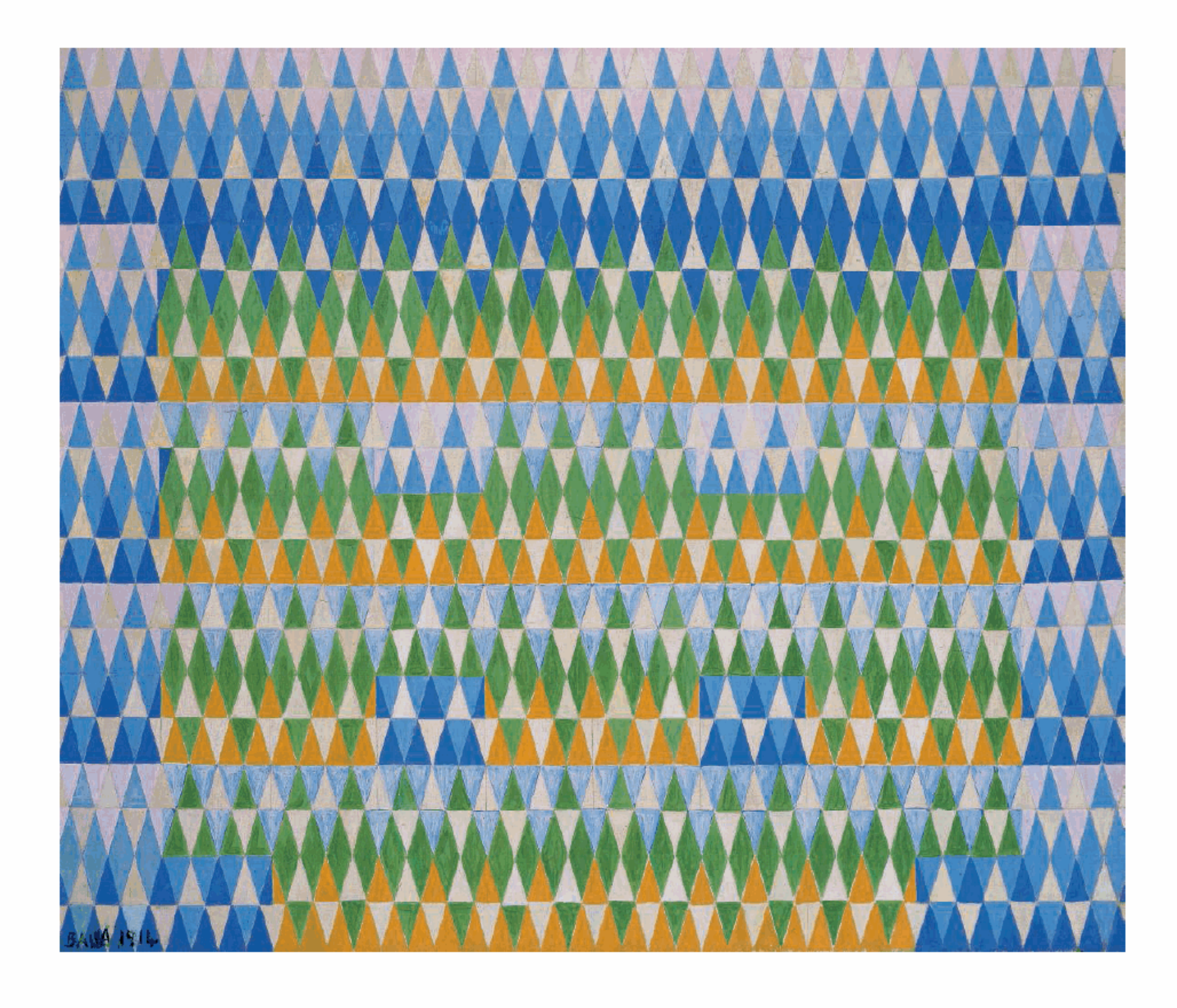
BIBLIOGRAPHIE:

E. Colla, *in Arti visive*, septembre-octobre 1952, no. 9 (illustré).
M. Drudi Gambillo et T. Fiori, "Archivi dell'arte contemporanea", *in Archivi del Futurismo*, Rome, 1962, vol. II, p. 154, no. 50a (illustré, p. 78).
M. Fagiolo dell'Arco, *Balla pre-futurista*, Gênes, 1968, p. 43, no. 5 (illustré, p. 23, fig. 28).
V. Dortch Dorazio, *Giacommo Balla: An Album of His Life and Work*, New York, 1969, no. 68 (illustré).
M. Fagiolo dell'Arco, *Futur-Balla*, Rome, 1970, pp. 23 et 43, no. 5, (illustré, p. 23, fig. 28).
E. Crispolti, *Balla*, Rome, 1975, p. 17, no. 10 (illustré).
G. Lista, *Giacomo Balla Futuriste*, Lausanne, 1984, p. 171, no. 1087 (illustré, p. 170).
G.-G. Lemaire, *Le Futurisme*, Paris, 1995, p. 58 (illustré en couleur).
"Aux origines de l'abstraction 1800-1914", *in Le Petit Journal des Grandes Expositions*, Paris, 2003, p. 7, fig. 16 (illustré en couleur).
S. Carollo, *I Futuristi: La storia-gli artisti-le opere*, Milan, 2004, p. 132, no. 1 (illustré en couleur).
J. Coignard, "Les chefs-d'œuvre de la collection Yves Saint Laurent Pierre Bergé", *in Connaissance des Arts*, h.s., no. 271, janvier 2006 (illustré en couleur).

Chef-d'œuvre de la série de compositions abstraites *Compenetraziones Iridescentes* peinte par Giacomo Balla en 1912, l'œuvre de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé porte le titre précis *Eucalyptus*, arbre favori de l'artiste, que ce dernier pouvait admirer depuis la fenêtre de son studio. Son attention allait plus particulièrement vers les feuilles de cet arbre, fines et allongées en pointe et dont la surface présente plusieurs nuances de vert et de jaune suivant que l'on regarde le dessus ou le dessous de la feuille: le vent soufflant, le feuillage entier se pare alors de couleurs multiples semblant vibrer énergiquement. Dans cette composition dont la création est basée sur le principe de la répétition formelle, l'artiste fait émerger la référence au végétal comme vu au travers d'un kaléidoscope. Les feuilles d'eucalyptus qu'il représente alignées tête-bêche semblent être vues sur leurs deux faces de couleur dans une gamme allant du vert au jaune pâle tandis que le contraste créé par la répétition de petits triangles bleus et rose pâle sur le fond multiplie l'effet visuel en faisant surgir le feuillage vers le spectateur, tel une boule de feu éblouissante.

L'idée d'amplification n'était pas nouvelle dans l'œuvre du peintre italien qui menait depuis 1909 ses recherches sur l'expression de la vitesse et du mouvement. Néanmoins, l'artiste n'avait jamais fait usage d'éléments géométriques si puristes pour évoquer le réel. Véritable paysage artificiel et mental, basé sur l'expérience rétinienne, la toile révèle la démarche analytique de Balla et sa singularité parmi ses compagnons futuristes.

Please refer to page 235 for the English version of this text.



λ28

JEAN FAUTRIER (1898-1964)

Fleurs

signé 'Fautrier' (en bas à droite)
huile sur toile
92.4 x 72.7 cm. (36⅜ x 28⅝ in.)
Peint en 1929

€60,000-80,000

US$77,000-100,000

GBP51,000-68,000

PROVENANCE:
Paul Guillaume, Paris.
Galerie Maurice Garnier, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

BIBLIOGRAPHIE:
P. Bucarelli, *Jean Fautrier, pittura e materia*, Milan, 1960, p. 304, no. 101 (illustré, p. 305; dimensions erronées).

Cette œuvre sera incluse dans le catalogue raisonné de l'œuvre peint de Jean Fautrier actuellement en préparation par Madame Marie-José Lefort.

'FLOWERS'; SIGNED LOWER RIGHT; OIL ON CANVAS.





λ29

PABLO PICASSO (1881-1973)

Portrait-charge: Massine, Bakst et Diaghilev

signé et dédicacé 'A mon ami Bakst Picasso' (en bas à droite), daté et situé 'ROME 1917' (en haut à droite)
encre verte sur papier
19.4 x 27.4 cm. (7⅝ x 10¾ in.)
Exécuté à Rome, 1917

€15,000-20,000

US$20,000-25,000

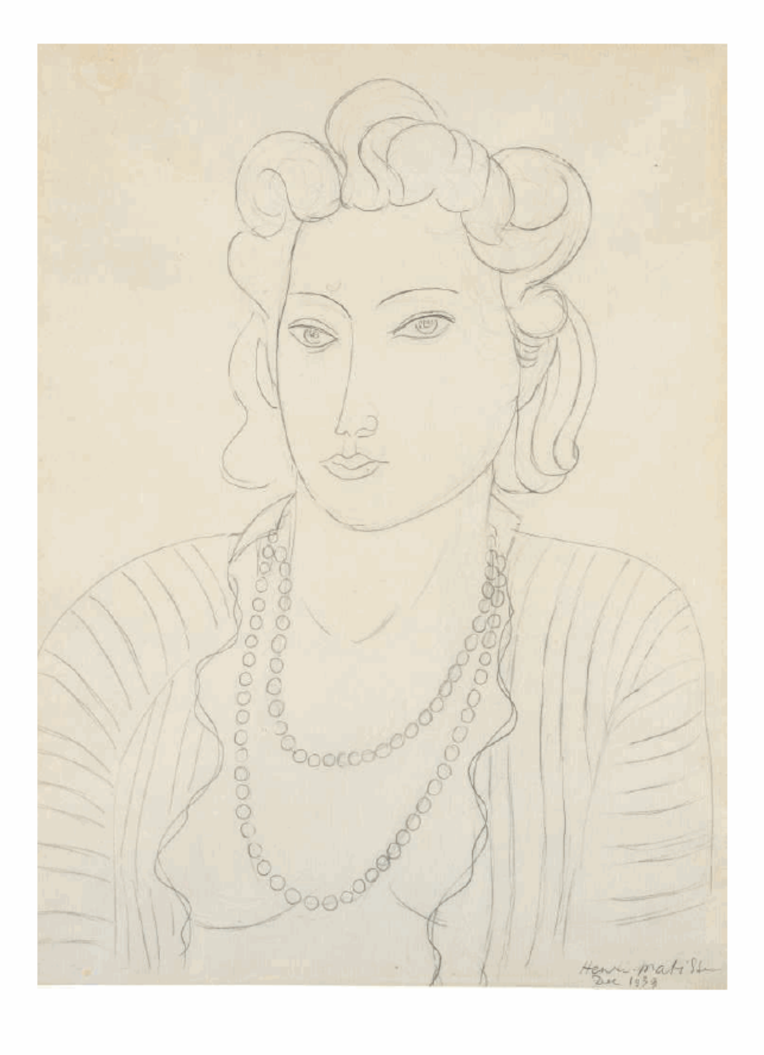
GBP13,000-17,000

PROVENANCE:
Léon Bakst, Paris (don de l'artiste).
Collection Barsacq, Paris.
Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Paris, Galerie Charpentier, *Danse et divertissements*, 1948 (h.c.).
Bâle, Kunstmuseum, *Stravinsky. Sein Nachlass. Sein Bild*, juin-septembre 1984, no. 10.

BIBLIOGRAPHIE:
C. Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, 1975, vol. 29, no. 234 (illustré, pl. 97; technique erronnée).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 49 (illustré en couleur).

'CARICATURE: MASSINE, BAKST AND DIAGHILEV'; SIGNED AND DEDICATED LOWER RIGHT, DATED AND LOCATED UPPER RIGHT; GREEN INK ON PAPER.



λ30

HENRI MATISSE (1869-1954)

Portrait de Micheline

signé et daté 'Henri-Matisse Dec 1939' (en bas à droite)
mine de plomb sur papier
52.5 x 40.5 cm. (20¾ x 16 in.)
Exécuté en décembre 1939

€150,000-200,000

US$200,000-250,000

GBP130,000-170,000

PROVENANCE:
Gustav Zumsteg, Zurich.
Don de celui-ci à Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, *A la rencontre de Matisse*, juillet 1969, p. 35, no. 41 (illustré).

Madame Wanda de Guébriant a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

'PORTRAIT OF MICHELINE'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; PENCIL ON PAPER.

λ31

PABLO PICASSO (1881-1973)

Homme dans un fauteuil

signé 'Picasso' (au revers)
encre de Chine, lavis d'encre, mine de plomb
et collage sur papier
42.5 x 28.7 cm. (16¾ x 11⅜ in.)
Exécuté à Céret, printemps 1912

€300,000-500,000

US$390,000-630,000

GBP260,000-420,000

PROVENANCE:
Galerie Kahnweiler, Paris.
Paul Cassirer, Berlin.
Caroline Coudert, New York.
Galerie Tarica, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, mai 1987.

EXPOSITION:
Paris, Grand Palais, *Il y a 70 ans, 1908-1978: La grande aventure cubiste*, mars-avril 1978, p. 45 (illustré).
Bielefeld, Kunsthalle, *Zeichnungen und Collagen des Kubismus, didaktischer Ausstellungsteil: Picasso, Braque, Gris*, mars-avril 1979.
Paris, Grand Palais, *Centenaire de Guillaume Apollinaire: Apollinaire et les peintres, Apollinaire et la poésie, Apollinaire et la musique*, novembre 1980, p. 61, no. 121 (illustré, p. 46; daté '1913').
Cologne, Josef-Haubrich-Kunsthalle, *Kubismus: Künstler, Themen, Werke 1907-1920*, mai-juillet 1982, p. 256, no. 109 (illustré, p. 235; daté '1913').

BIBLIOGRAPHIE:
M. Raynal, *Picasso*, Munich, 1921, pl. XX (illustré; titré 'Nu').
C. Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, 1942, vol. 2*, no. 336 (illustré, p. 161).
P. Daix et J. Rossellet, *Picasso: The Cubist Years 1907-1916. A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, Londres, 1979, p. 300, no. 581 (illustré; daté 'early 1913').
C. Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, 1983, vol. 6, no. 1174 (illustré, pl. 141; daté '1913').
J. Palau i Fabre, *Picasso cubisme (1907-1917)*, Paris, 1990, p. 339, no. 958 (illustré; daté '1913').

'MAN IN AN ARMCHAIR'; SIGNED ON THE REVERSE; INDIA INK, WASH, PENCIL AND PAPER COLLAGE ON PAPER.



λ32

PABLO PICASSO (1881-1973)

Poulet, verre, couteau, bouteille

signé 'Picasso' (au revers)
fusain et papiers collés sur papier
47 x 59 cm. (18½ x 23¼ in.)
Exécuté au printemps 1913

€500,000-700,000

US$640,000-890,000

GBP430,000-590,000

PROVENANCE:

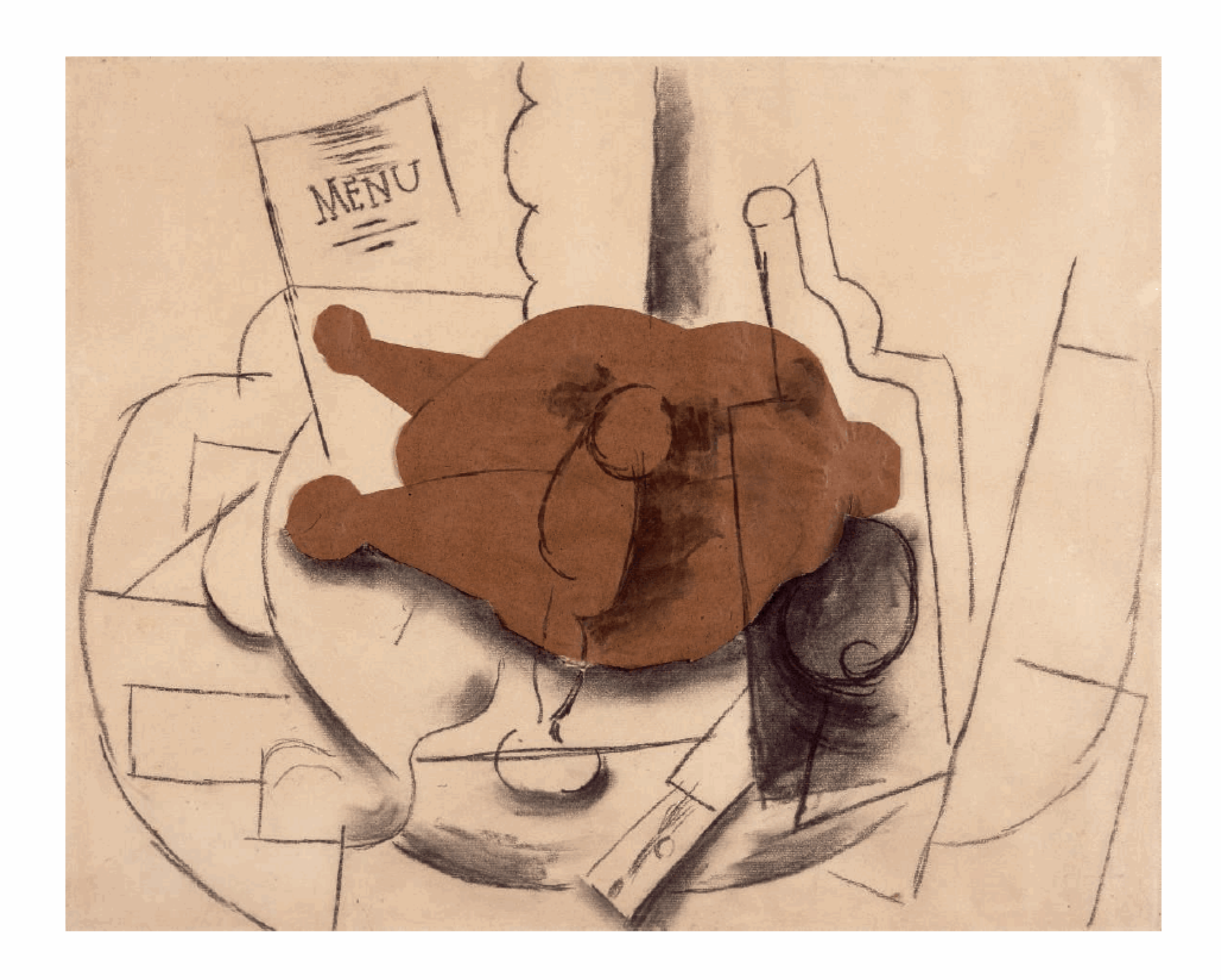
Galerie Simon, Paris.
Galerie Louise Leiris, Paris.
Perls Galleries, New York.
Vente, Christie's, New York, 12 mai 1987, no. 44.
Stanley J. Seeger, New York; vente, Sotheby's, New York, 4 novembre 1993, lot 426.
Galerie Tarica, Paris (acquis au cours de cette vente).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, septembre 2002.

EXPOSITION:

New York, Perls Galleries, *Pablo Picasso: Highlights in Retrospect*, octobre-novembre 1965, no. 4.
New York, Acquavella Galleries Inc., *Masters of the 20th Century Exhibition*, 1974, no. 15.
Stockholm, Moderna Museet, *Pablo Picasso*, octobre 1988-janvier 1989, p. 241, no. 169.
The Cleveland Museum of Art; The Philadelphia Museum of Art et Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, *Picasso & Things*, février-décembre 1992, pp. 139-140, no. 45 (illustré en couleur, p. 138).
Turin, Fondazione Palazzo Bricherasio, *Luci del Mediterraneo*, mars-juin 1997, p. 113 (illustré en couleur).
Tokyo, Bunkamura Museum of Art; Nagoya, City Art Museum, *Pablo Picasso: Retrospective*, juillet-novembre 1998, p. 91, no. 45 (illustré en couleur).
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, *Les chemins du Cubisme*, juillet-octobre 1999, p. 94 (illustré en couleur).
Milan, Palazzo Reale, *Picasso, 200 Capolavori dal 1898 al 1972*, septembre 2001-janvier 2002, p. 184 (illustré en couleur).

BIBLIOGRAPHIE:

C. Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, 1942, vol. 2**, no. 430 (illustré, pl. 200).
P. Eluard, *A Pablo Picasso*, Genève, 1944, pl. 88 (illustré; titré 'L'Oie').
W. Boeck et J. Sabartés, *Picasso*, Stuttgart, 1955, p. 490, no. 125 (illustré, p. 160; titré 'L'Oie').
F. Elgar et R. Maillard, *Picasso*, Paris, 1955, p. 88 (illustré).
F. Cachin et F. Minervino, *Tout l'œuvre peint de Picasso 1907-1916*, Milan, 1972, p. 117, no. 607 (illustré, p. 116).
P. Daix et J. Rosselet, *Picasso: The Cubist Years 1907-1916, A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, Londres, 1979, p. 306, no. 609 (illustré).
J. Palau i Fabre, *Picasso cubisme (1907-1917)*, Paris, 1990, p. 331, no. 935 (illustré en couleur; titré 'Le poulet rôti').
J. Richardson et M. McCully, *A Life of Picasso*, New York, 1996, vol. II, p. 290 (illustré).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 38 (illustré en couleur).


MENU

Poulet, verre, couteau, bouteille cache sous la simplicité de la composition et la frugalité des moyens techniques employés - une feuille blanche, quelques traits de fusain et un papier découpé aux formes et aux couleurs d'une volaille rôtie - une œuvre d'un synthétisme particulièrement suggestif. Ainsi, avec un minimum de moyens Picasso crée un maximum d'effet. Coutumier de la boutade, le peintre espagnol ne perd jamais l'occasion de truffer ses œuvres d'allusions. C'est le cas ici, où, prétextant la mise en deuil des couleurs, le peintre représente une "poularde demi-deuil"[1]. Loin d'être un simple repas, ce plat fait partie des mets les plus élaborés qui figurent sur la carte des menus des grands chefs, car certains ingrédients ajoutés sont des plus nobles.

Réalisé au printemps de l'année 1913, *Poulet, verre, couteau, bouteille* est le fruit de l'adaptation par Picasso des récentes expérimentations techniques du papier collé, développées au milieu du mois de septembre 1912 par son ami Georges Braque. Un intense contraste naît du motif central du poulet rôti dont l'effet plastique rendu par la couleur du papier découpé collé sur le fond blanc, donne à la composition une réalité tout à fait sensible. A tel point qu'il serait presque possible de sentir le fumet savoureux qui s'en dégage. Si le quotidien de l'atelier, et les objets familiers qui le remplissent, participent intimement de la conception de l'œuvre cubiste (pipe, verre de vin, compotier, journal etc...), l'introduction d'un poulet, qui plus est, bien rôti, donne à la composition une dimension inédite. Picasso trouve ainsi l'occasion de s'échapper du répertoire des objets récurrents du cubisme tout en faisant allusion à la tradition espagnole du *bodegón* - terme qui réfère à la fois à la nature morte représentant des aliments ou objets domestiques et à la gargote où l'on peut se nourrir de plats simples - pour réunir ici magnifiquement les deux significations[2].

Notes:
[1] John Richardson, *A Life of Picasso 1907-1917*, New York, 1996, vol. II, p. 291.
[2] Marie-Laure Bernardac, "La peinture à l'estomac: Le thème de la nourriture dans les écrits de Picasso", in *Picasso et les choses. Les natures mortes*, catalogue d'exposition, Philadelphia Museum of Art, 1992, p. 23.

Please refer to page 236 for the English version of this text.



λ33

PABLO PICASSO (1881-1973)

Homme à la guitare

signé 'Picasso' (au revers)
mine de plomb sur papier
62 x 48 cm. (24⅜ x 18⅞ in.)
Exécuté durant l'hiver 1912-13

€150,000-250,000

US$200,000-320,000

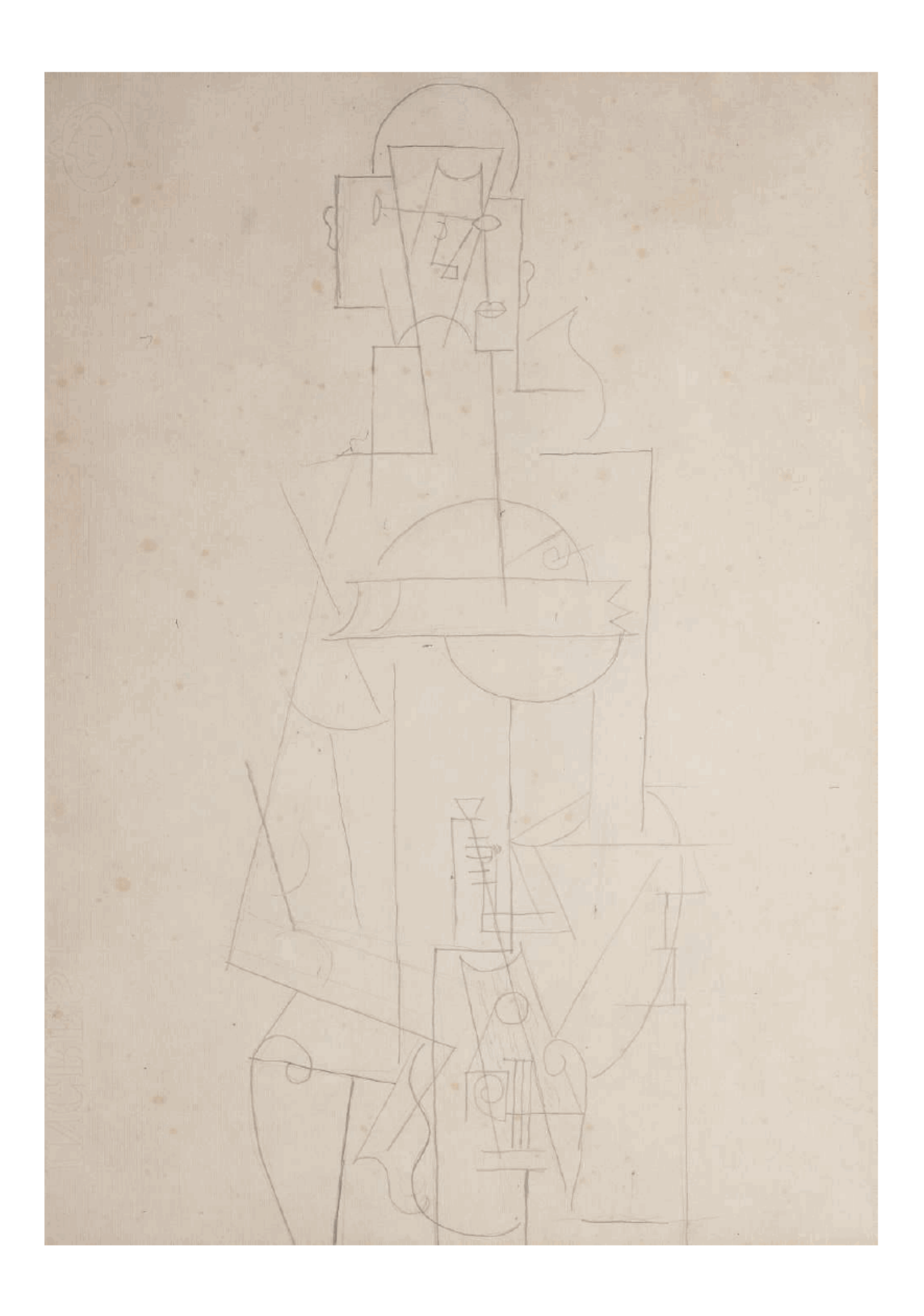
GBP130,000-210,000

PROVENANCE:
Tristan Tzara, Paris.
Gustav Zumsteg, Zurich.
Don de celui-ci à Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
New York, The Museum of Modern Art, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, septembre 1989-janvier 1990, p. 247 (illustré; titré 'Seated Woman with Guitar'; situé 'Sorgues or Paris'; daté 'late summer-autumn 1912').
Arles, Espace Van Gogh, *Picasso: La Provence & Jacqueline*, février-mai 1991, p. 64, no. 9 (illustré en couleur; titré 'Femme assise tenant une guitare'; daté '1912').

BIBLIOGRAPHIE:
C. Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, 1982, vol. 2**, no. 392 (illustré, pl. 188).

'MAN WITH A GUITAR'; SIGNED ON THE REVERSE; PENCIL ON PAPER.





34

FERNAND LEGER (1881-1955)

Le médaillon bleu

signé et daté 'F.LÉGER.28' (en bas à droite); signé, daté et titré 'LE MEDAILLON BLEU F.LEGER.28' (au revers)
huile sur toile
46.1 x 65.3 cm. (18⅛ x 25¾ in.)
Peint en 1928

€300,000-500,000
US$390,000-630,000
GBP260,000-420,000

PROVENANCE:
Galerie Simon, Paris.
A. Gattlen Galerie, Lausanne (nos. 6587/10122).
Gustav Zumsteg, Zurich.
Acquis auprès de celui-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Lausanne, A. Gattlen Galerie, *de Monet à Picasso*, juin-juillet 1963, p. 6, no. 11 (illustré, p. 7).

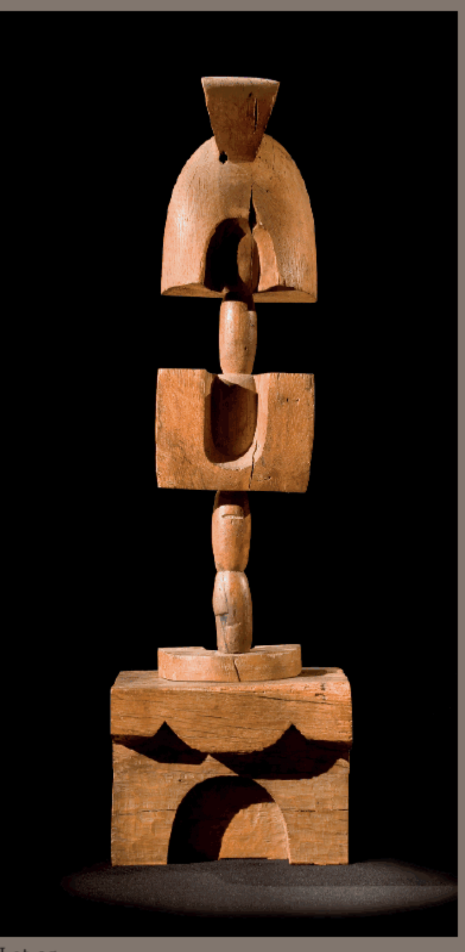
BIBLIOGRAPHIE:
G. Bauquier, *Fernand Léger, catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1925-1928*, Paris, 1993, p. 318, no. 586 (illustré).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 52 (illustré en couleur).

'THE BLUE MEDALLION'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; SIGNED, DATED AND TITLED ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS.



Constantin Brancusi, *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)*

PAR MARGIT ROWELL

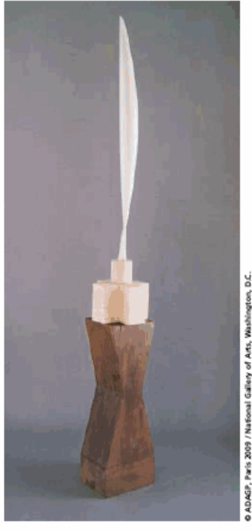


Lot 25

Constantin Brancusi doit son exceptionnelle notoriété principalement à ses sculptures en pierre et en bronze qui, taillées ou moulées, lisses et polies à la perfection, représentent des formes idéalisées et transcendantes. Le grand public connaît peu ses œuvres en bois, beaucoup moins nombreuses et qui, au début, furent assez mal reçues, au point d'être rejetées par les collectionneurs privés qui les trouvaient atypiques par rapport à celles aux lignes épurées qui faisaient la célébrité du sculpteur.

Madame L.R (Portrait de Mme L.R.) est un magnifique exemple des premières sculptures en bois de Brancusi: Par le choix du matériau et la technique de la taille directe, par l'iconographie et l'intention qui préside à sa création, cette œuvre est, en effet, très éloignée de la production habituelle du sculpteur. Alors que *L'oiseau dans l'espace* (fig. 1) - pour prendre l'exemple de son motif le plus célèbre - s'élève vers le ciel dans un mouvement spirituel et presque immatériel, les sculptures en bois sont massives, ancrées dans le sol et mystérieusement énigmatiques. Elles n'en sont pas moins essentielles à l'appréciation et à la compréhension globale de l'œuvre du sculpteur.

Il est difficile d'évaluer exactement le nombre de sculptures en bois réalisées par Brancusi, car certaines ont été démantelées, recomposées ou détruites, mais on estime aujourd'hui qu'il subsisterait une trentaine de sculptures ou fragments de sculpture. La plupart d'entre elles ont été exécutées entre 1913 et 1925, période durant laquelle Brancusi réalise également des socles en chêne pour y poser ses œuvres en marbre ou en bronze. Bien qu'il ait produit quelques grandes sculptures en bois après les années 1920 et continué de faire des socles, ce sont les œuvres des premières années qui demeurent les plus étonnantes. Commencées à une époque où le sculpteur avait déjà élaboré son vocabulaire de formes idéalisées en marbre - rappelons que la *Muse endormie I* (fig. 2) date de 1909-10, la première *Maïastra*, de 1910-12 (The Museum of Modern Art, New York), et la première *Mademoiselle Pogany* de 1912 (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), les sculptures en bois révèlent un retour inattendu à une



(fig. 1) Constantin Brancusi, *L'oiseau dans l'espace*, 1925.
National Gallery of Art, Washington, D.C.



(fig. 2) Constantin Brancusi, *Muse Endormie I*, vers 1909-10.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.



(fig. 3) Constantin Brancusi, *Petite fille française, Le premier pas*, vers 1914-18.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

esthétique primitive, que l'on remarque plus tôt dans son œuvre et notamment dans *Le Baiser* (Bach, no. 79), et à une facture plus brute et moins aboutie[1].

Parmi les premières sculptures en chêne qui subsistent de nos jours, il convient de citer la *Tête d'enfant* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) - tête qui provient d'une première œuvre initialement intitulée *Le premier pas*, de 1913 -, *L'enfant prodigue* (1914-1915; Philadelphia Museum of Art), *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)* (1914-1918, qui nous intéresse ici) et *Petite fille française* (1914-1918; fig. 3). Les deux dernières, exécutées vers la même époque, ont en commun le sujet - une personne - des dimensions moyennes (ni réduites ni monumentales), une finition assez brute. Contrairement aux œuvres en marbre caractérisées par des volumes aux lignes ininterrompues, elles donnent l'impression d'être composées d'un empilement d'éléments disparates.

Malgré les apparences, les œuvres en bois ont généralement été taillées dans un unique bloc de bois. Toutefois, utilisant comme matière première des poutres en chêne récupérées, Brancusi pouvait difficilement y reproduire la continuité des lignes et la perfection du modelé poli de ses œuvres en pierre. Telle n'était d'ailleurs pas son intention, car son inspiration obéissait, semble-t-il, à d'autres impératifs. Brancusi a toujours défendu l'idée que la nature du matériau dictait les formes de ses sculptures, et le bois ne faisait pas exception à la règle. Il lui a permis en tout cas de créer un nouveau répertoire d'images et de forces spirituelles inspiré par sa connaissance de l'art africain.

Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.) évoque une figure debout composée de parties visuellement distinctes, bien qu'elle ait été taillée, nous l'avons dit, dans une seule et même pièce de bois[2] (fig. 4). Le titre, qui laisse entendre qu'il s'agit d'un portrait de femme, nous conduit à voir dans le motif supérieur de la sculpture une tête ou une coiffure en forme de casque ou d'éventail, montée sur un cou en forme de balustre. Les autres éléments, totalement abstraits, se devinent néanmoins comme les épaules et le buste ou le torse de la femme, suivis d'une unique jambe (à nouveau en balustre) posée sur un pied semi-circulaire ou en fer à cheval. Depuis sa sortie de l'atelier de Brancusi, la figure n'a pas quitté son petit socle rectangulaire orné de festons.

Si Constantin Brancusi a pu émettre des réserves quant à l'influence de l'art africain sur ses créations, il n'en reste pas moins que *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)*, tout comme *Petite fille française*, font référence à l'Afrique sous de nombreux aspects[3]. D'abord, ces deux œuvres ont été taillées en un seul bloc. Selon une technique privilégiée par les sculpteurs africains, qui crée une esthétique symétrique et frontale tout à fait étrangère à la tradition européenne. Ensuite - autre aspect inhabituel pour l'époque -, ces deux figures possèdent, dans leur silhouette et dans leurs proportions, une rigueur formelle et une dimension abstraite qui, en Afrique, servaient à souligner la valeur archétypale et symbolique des figures ancestrales sacrées.



(fig. 4) Vue d'atelier avec *La colonne sans fin, Platon, Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.), Colonne du baiser* et *L'oiseau jaune*, vers 1920.
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
Photographie par Constantin Brancusi.

Les modèles africains proposaient aux sculpteurs occidentaux de nouveaux canons de représentation. De ce point de vue, il convient de noter aussi que Brancusi préfère le bois naturel au bois peint, choix qui, pour lui, correspond probablement à sa doctrine de "fidélité au matériau", ainsi qu'aux exemples africains. Même si d'autres sculpteurs européens comme par exemple Amedeo Modigliani, Jacques Lipschitz, Jacob Epstein et les expressionnistes allemands Ernst Ludwig Kirchner (fig. 5) et Karl Schmidt-Rottluff se sont intéressés à l'art africain, ils restaient fidèles aux traditions européennes en matière d'art religieux et populaire peignant généralement leurs sculptures en bois. En outre, l'anatomie de leurs figures est restée assez européenne et naturaliste alors que, pour ce qui est de Brancusi, et en particulier des deux sculptures dont nous parlons, l'absence de bras, la stylisation des coiffures et des traits du visage, les procédés rythmiques qui gonflent, amincissent ou creusent les silhouettes, les proportions distendues et les appendices marqués, striés ou en balustrade sont autant de caractéristiques qui renvoient de façon assez probante à l'art africain (fig. 6).

Plus précisément, la tête et le cou de *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)* font penser aux figures des reliquaires traditionnels des Hongwe au Gabon (fig. 7). La tête en forme d'éventail, le rainurage horizontal sur un des côtés du visage bipartite, la séparation verticale au centre, la coiffe qui couronne la tête et les proportions du cou en dessous sont des éléments qui trahissent une connaissance des conventions Hongwe. A la fois abstraits et figuratifs, les reliquaires Hongwe ont une force et une présence magiques qui ne pouvaient que séduire Brancusi.

Brancusi a rarement divulgué ses sources, et cela vaut aussi pour ses relations avec l'art africain. Néanmoins, il était certainement confronté à cet art très en vogue à Paris à l'époque, et dont il pouvait voir des exemples dans des musées ou chez certains collectionneurs. Ses commentaires, rares mais pertinents, montrent en effet sa familiarité avec la sculpture africaine et son respect pour ses techniques, ainsi que pour "l'instinct et la foi" des cultures d'Afrique. Il a d'ailleurs exprimé, à l'occasion, son affinité pour toutes les formes de "primitivisme" artistique, y compris celles des



(fig. 5) Ernst Ludwig Kirchner, *Karyatide*, vers 1909-10.
Collection particulière.



(fig. 6) Casque Kponyugu, Senufo, Côte d'Ivoire, début du XXᵉ siècle.
Musée Rietberg, Zurich.



(fig. 7) Reliquaire Mahongwe, Gabon.
Collection particulière, Paris.

"Noirs"[4]. Et ses propres sculptures témoignent de manière éloquente de cette affinité.

Il semble donc paradoxal que Brancusi décide de qualifier cette sculpture de "portrait" d'une connaissance. Certes, ses portraits n'ont jamais été des portraits au sens strict du terme mais bien plutôt des représentations sublimées ou "épurées", parfois à partir d'une étude réaliste d'une personne existante, mais c'étaient le plus souvent des inventions issues de son imagination. Parmi les portraits de femmes connues, on citera sa *Muse endormie* de 1909-1910, qui fut d'abord un portrait de la baronne Renée Irana Frachon, et *Mademoiselle Pogany*, commencée en 1912 sous la forme d'un portrait de Margit Pogany, jeune Hongroise étudiante en beaux-arts. Ces premiers portraits ont toujours gardé quelques traits distinctifs du modèle de départ, comme le long visage fin et le nez aquilin de Renée Frachon, ou les grands yeux et le chignon en spirale de Margit Pogany.

Dans les portraits plus tardifs, les traits s'estompent, de même que les références au modèle, mais ils demeurent néanmoins présents. Des photographies de l'époque montrent, par exemple, le large visage oval d'Eileen Lane (*Portrait de Mˡˡᵉ Eileen Lane*, 1923; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), le maintien royal et le menton volontaire d'Agnès Meyer (*Mᵐᵉ Eugène Meyer, jeune*, 1916-1930; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) et les boucles capricieuses de Nancy Cunard (*Jeune fille sophistiquée*, 1925-1927; F.T. Bach, no. 227). S'inspirant librement du modèle, ou s'aidant de photographies ou d'images qu'il a en tête, Brancusi efface progressivement ses sources et évolue vers un langage plus abstrait: l'image devient générique, le sujet dans sa particularité perd de son importance. En avançant dans son parcours, l'essence spirituelle du modèle (au sens où l'entend Brancusi) se transforme en un esprit incarné dans l'objet. L'attribution d'un nom propre, quand il y en a un (par exemple, le nom de Renée Frachon ou de Nancy Cunard n'apparaît pas dans le titre officiellement donné à leur portrait sculpté), est un hommage discret à des femmes qu'il connaissait ou avait connues, certaines en passant, d'autres plus intimement. Et dans la mesure où ces œuvres n'étaient généralement pas des commandes, il est rare qu'elles aient ensuite été acquises par le "modèle".

Brancusi a rencontré Léonie Ricou (1875-1928), que l'on pense habituellement être la "L.R." du titre de notre sculpture, vers 1908-1910 (fig. 8). Parisienne cultivée, divorcée, pleine d'entrain, Ricou a tenu salon au coeur de Montparnasse, au 270 boulevard Raspail, entre 1908 environ et le début de la Première Guerre Mondiale. Elle y recevait des poètes et des écrivains, parmi lesquels figuraient Guillaume Apollinaire, Alexandre Mercereau, Paul Fort, Giuseppe Ungaretti, et divers artistes dont Pablo Picasso, Gino Severini, Umberto Boccioni, Julio González, Amedeo Modigliani, Constantin Brancusi et beaucoup d'autres. Selon des témoins oculaires, elle possédait une remarquable collection qui fut vendue après sa mort. Composée d'œuvres

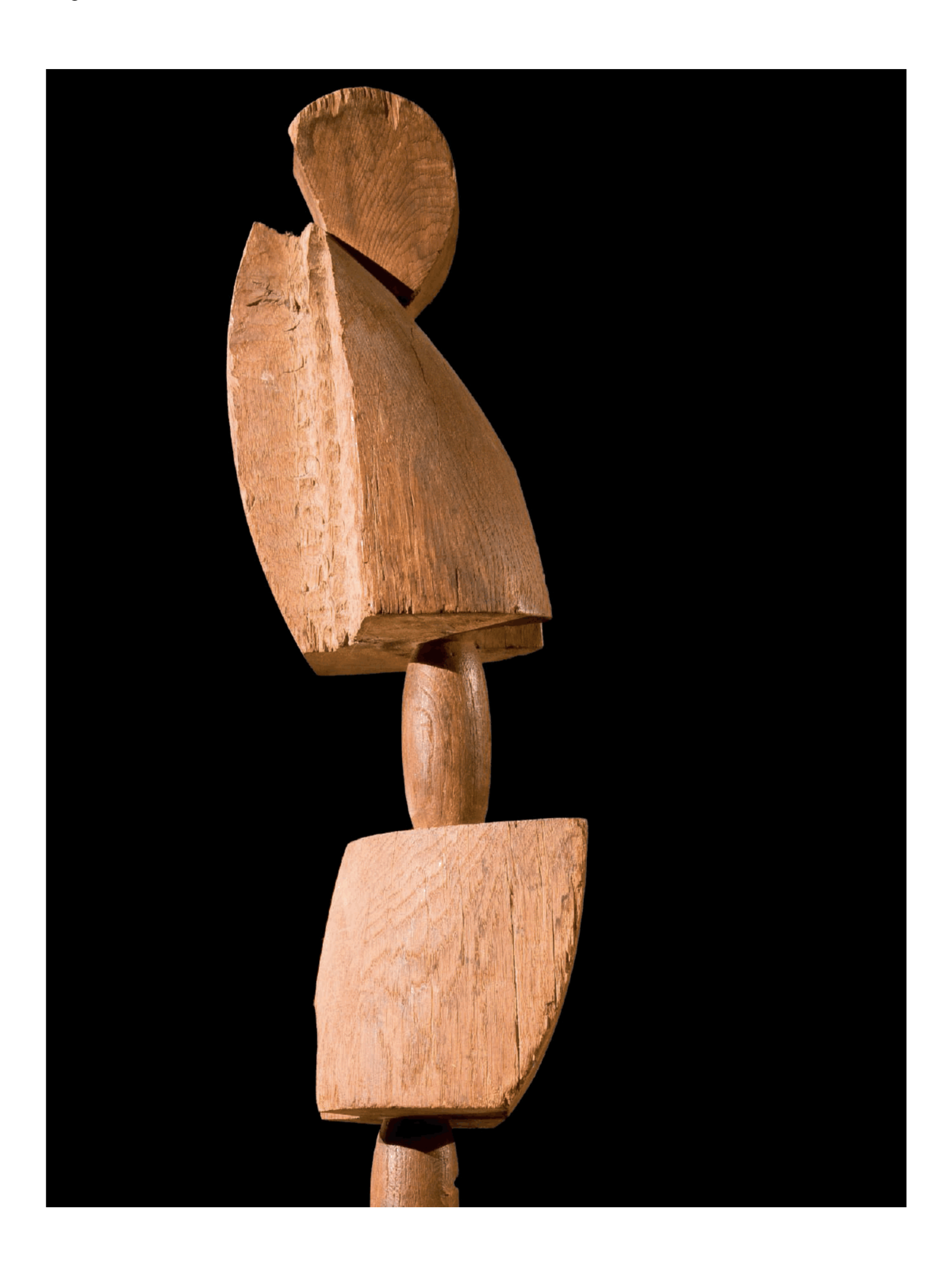


(fig. 8) Portrait photographique de Léonie Ricou.

offertes ou achetées, celle-ci comprenait probablement plusieurs sculptures par Brancusi et un portrait à la gouache. Les lettres de Ricou à Brancusi, conservées dans les archives Brancusi à la bibliothèque Kandinsky - Centre Georges Pompidou, Paris (cent soixante-quinze lettres, cartes postales, cartes de visite, en majorité non datées, mais toutes écrites entre 1914 et 1921), laissent penser que leur relation n'a jamais dépassé le stade de l'amitié cordiale fondée sur l'admiration infinie que Ricou portait à l'homme et à son œuvre. Elles montrent aussi que Ricou résida peu à Paris durant la période concernée, étant "en exil", comme elle le dit elle-même, à cause de la guerre. Elle fait bien quelques allusions à des œuvres qu'elle a vues ou qui pouvaient être en sa possession, mais elle ne mentionne jamais *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)*. Etant donné son absence de Paris, il semble peu probable qu'il y ait eu un rapport direct entre elle et la sculpture au stade de son élaboration. Il est donc possible que Brancusi ait réalisé cette œuvre en suivant son inspiration, à partir d'un modèle de reliquaire Hongwe ou d'autres sources, et qu'il lui ait ensuite donné le nom de Mme Ricou en témoignage d'amitié. Il se peut aussi que la coiffure en forme de casque surmontée d'un motif arrondi lui ait rappelé celle de Ricou. Des photographies d'elle jeune fille la montrent avec ses cheveux encadrant son visage, mais vraisemblablement retenus au sommet de la tête par le peigne traditionnel espagnol qu'elle avait l'habitude de porter. La raison - quelle qu'elle soit - qui a conduit Brancusi à choisir ce titre est sans doute assez contingente.

Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.) n'a jamais appartenu à Mme Ricou. Son premier propriétaire fut le peintre Fernand Léger, qui l'aurait paraît-il acquise en échange d'un tableau peu après 1918, année où les deux hommes s'étaient rencontrés. La sculpture est restée en possession de Léger jusqu'à sa mort en 1955, date à laquelle elle fut transmise à sa veuve Nadia. Cela étant, nous ne savons rien d'autre sur cette œuvre qui n'a jamais été exposée du vivant du peintre. La sculpture ayant quitté l'atelier de Brancusi vers 1919-1920, elle n'apparaît pas non plus dans les photographies de l'atelier prises après cette date. Dans les années 1920, Brancusi entreprend d'en faire une seconde version mais, déçu du résultat, il la démantèle et la remonte en deux parties séparées (et à peine reconnaissables).

Relativement peu nombreuses et peu visibles, les sculptures en bois de Brancusi ont eu un destin critique très différent de celui du reste de son œuvre. Les premiers collectionneurs, en majorité américains, préféraient - nous l'avons dit - ses sculptures en marbre. En décembre 1917, Brancusi propose *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)* à son mécène américain John Quinn, qui décline poliment l'offre en expliquant qu'il préfère les œuvres en pierre. Cependant, quelques temps plus tard, Henri-Pierre Roché, qui conseillait Quinn en matière d'art, réussit à le persuader d'acheter quelques sculptures en bois, et même quelques meubles grossièrement sculptés par Brancusi.



Il est clair que les œuvres en bois ont été éclipsées par celles en marbre poli et en bronze, parce qu'elles sont plus difficiles d'accès, mystérieuses et même inquiétantes dans le contexte général de l'œuvre du sculpteur. C'est peut-être la raison pour laquelle leur public a été plus restreint, se limitant aux artistes, aux intellectuels et aux vrais connaisseurs. En dehors de l'exemple d'Henri-Pierre Roché et de Quinn, Marcel Duchamp, de son côté, a persuadé le couple Louise et Walter Arensberg, ainsi que Katherine Dreier[5] d'acquérir assez tôt des sculptures en bois. Malgré cela, de nombreuses œuvres majeures en bois sont restées dans l'atelier de Brancusi jusque peu de temps avant sa mort. C'est alors seulement que James Johnson Sweeney, directeur du Solomon R. Guggenheim Museum à New York, ami et admirateur de longue date de Brancusi, fit l'acquisition de plusieurs sculptures en bois pour son musée, confortant ainsi l'idée que cet aspect du travail du sculpteur, injustement négligé, était d'une importance cruciale. Ce petit rappel historique explique que la majorité des sculptures en bois de Brancusi se trouvent aujourd'hui dans des institutions publiques, ayant été soit léguées à des musées américains (ou achetés par eux), soit (pour celles restées dans son atelier), léguées à la France où elles sont aujourd'hui conservées au Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, à Paris. En un sens, grâce à Fernand Léger, *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)* a échappé à cette destinée. Notons d'autre part que sur les deux sculptures en bois encore détenues par des particuliers, c'est la première chronologiquement et la plus importante.

Les œuvres en bois complètent et enrichissent l'ensemble de la production de Brancusi en lui apportant une complexité supplémentaire. Par opposition aux images sublimées de ses sculptures en marbre qui évoquent les rêves et les désirs humains inaccessibles, l'iconographie de ses sculptures en bois s'appuie sur d'autres mythes et d'autres réalités. Leurs titres, d'ailleurs - comme *Chimère* (1915-18; The Philadelphia Museum of Art), *Socrate* (1921-22; The Museum of Modern Art, New York), ou *Le Roi des Rois* (également connu sous le nom de *L'Esprit du Bouddha*, 1938[?]; fig. 9) - semblent faire écho à des "figures ancestrales" venues d'autres lieux et d'autres temps.

Finalement, par leur liberté, leur invention et même leur facture grossière, ces œuvres en bois sont essentielles pour bien comprendre Brancusi. D'un point de vue formel et même métaphysique, elles font contrepoint à son style transcendant. Elles aident aussi à comprendre l'impérieuse nécessité des socles en chêne grossièrement taillés, qu'il commence à produire à la même époque et qui créent une tension par la contradiction qu'ils introduisent avec les œuvres en marbre et en bronze qu'ils portent. Tandis que les oiseaux dans l'espace incarnent l'idéal humain de l'envol en apesanteur, de la pure spiritualité et de la lumière radieuse, les sculptures et les socles en chêne expriment d'autres forces vitales inhérentes à la nature humaine: Les mystères obscurs de l'instinct et de l'imagination, et la sagesse de la terre.

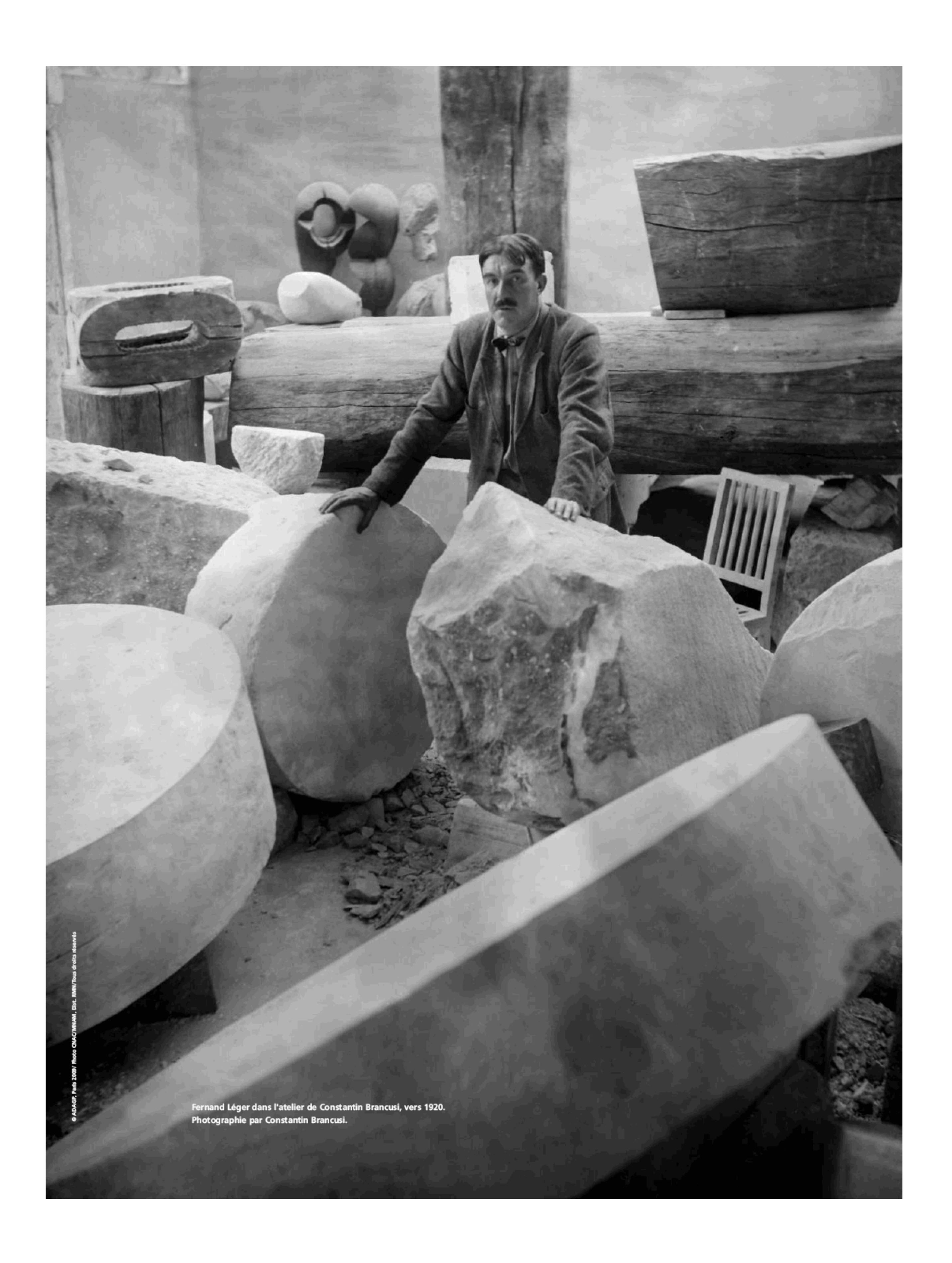
Ce texte a été traduit de l'anglais.



(fig. 9) Constantin Brancusi, *Le Roi des Rois: L'Esprit de Bouddha*, 1938[?]. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Notes:
[1] Nous nous concentrons dans ces pages sur les sculptures en chêne, qui, du fait de la nature du matériau, sont de facture et de style plus primitifs. Brancusi a également travaillé l'érable, le noyer et d'autres bois fruitiers, mais les œuvres exécutées dans ces essences se distinguent des précédentes par leur forme et leur finition.
[2] La partie inférieure de la jambe a été cassée à l'époque où elle appartenait à Léger (avant 1955). Elle a été restaurée depuis.
[3] Certains historiens de l'art expliquent le retour au bois de Brancusi par sa formation de sculpteur sur bois en Roumanie, d'autres par son intérêt pour l'art africain. C'est cette deuxième hypothèse que nous défendrons ici.
[4] Pour approfondir la relation de Brancusi avec l'art africain, on se reportera à l'essai de Sidney Geist sur Brancusi dans *"Primitivism" in 20th Century Art*, catalogue d'exposition, The Museum of Modern Art, New York, 1984, pp. 345-362.
[5] Importants collectionneurs d'art d'avant-garde aux Etats-Unis.

Please refer to page 236 for the English version of this text.



Fernand Léger dans l'atelier de Constantin Brancusi, vers 1920.
Photographie par Constantin Brancusi.

35

CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957)

Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)

bois de chêne sculpté
Hauteur: 117.1 cm. (46⅛ in.)
Exécuté vers 1914-17

€15,000,000-20,000,000

US$20,000,000-25,000,000

GBP13,000,000-17,000,000

PROVENANCE:

Fernand Léger, Paris (échange avec l'artiste).
Nadia Léger, Biot (par descendance).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, vers 1970.

EXPOSITION:

Munich, Haus der Kunst, *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro-und Indo-Amerika*, juin-septembre 1972 (h.c.).
New York, The Museum of Modern Art; Detroit Institute of Arts et Dallas Museum of Art, *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, septembre 1984-septembre 1985, p. 351, no. 9 (illustré en couleur, p. 353).
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou et Philadelphia Museum of Art, *Constantin Brancusi 1876-1957*, avril-décembre 1995, p. 146, no. 40 (illustré en couleur; photographies d'atelier illustrées, pp. 147 et 170).

BIBLIOGRAPHIE:

I. Jianou, *Brancusi*, Paris, 1963, p. 100 (daté '1916').
S. Geist, *Brancusi. A Study of the Sculpture*, Londres, 1968, p. 221, no. 93 (illustré, p. 53; daté '1916').
K.J. Michaelsen, "Brancusi and African Art", *in Art Forum*, no. 3, vol. X, novembre 1971, no. 11.
S. Geist, *Brancusi: The Sculpture and Drawings*, New York, 1975, no. 93 (illustré, p. 72; dimensions erronées).
Paris-New York, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977, pl. 16 (illustré).
I. Jianou, *Brancusi*, Paris, 1982, p. 105, no. 106 (daté '1915').
R. Varia, *Brancusi*, New York, 1986, p. 195 (illustré en couleur, pp. 193-194; daté '1914-18').
P. Hulten, N. Dumitresco et A. Istrati, *Brancusi*, Paris, 1986, p. 288, no. 81 (photographie d'atelier illustrée, pp. 99 et 288).
F.T. Bach, *Constantin Brancusi, Metamorphosen Plastischer Form*, Cologne, 1987, p. 448, no. 134 (photographie d'atelier illustrée, pl. 173).
A.-F. Penders, *Brancusi: L'œuvre photographique, les débuts-les influences-l'atelier*, thèse de doctorat, Bruxelles, 1989-1990, pp. 92 et 93.
"Brancusi", *in Beaux Arts Magazine*, h.s., no. 111, 1995 (illustré en couleur).
"Collections de couturiers", *in L'Oeil*, no. 478, janvier-février 1996, p. 78 (illustré en couleur).
L'Ecole de Paris 1904-1929, la part de l'autre, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000, p. 328, no. 172 (illustré en couleur, p. 172).
D. Lemny, *La dation Brancusi*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 2003, p. 211.
Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art, catalogue d'exposition, Paris, Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent, 2004, p. 51 (illustré en couleur, p. 50).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent, *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 49 (illustré en couleur).







λ36

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Annette dans la cellina à Stampa (recto); Etude de tête d'Annette (verso)

signé et daté 'Alberto Giacometti 1955' (en bas à droite)
mine de plomb sur papier
50 x 32.9 cm. (19⅜ x 13 in.)
Exécuté en 1955

€50,000-70,000

US$64,000-89,000

GBP43,000-59,000

PROVENANCE:
Gustav Zumsteg, Zurich.
Acquis auprès de celui-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Zurich, Kunsthaus, *Alberto Giacometti*, décembre 1962-janvier 1963, p. 38, no. 218 (titré 'Portrait de Madame Giacometti').

BIBLIOGRAPHIE:
Base de données de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, no. 862.

'ANNETTE IN THE STUDIO AT STAMPA (RECTO); STUDY OF ANNETTE'S HEAD (VERSO)'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; PENCIL ON PAPER.



Marcel Duchamp, *Belle haleine: Eau de voilette*

PAR FRANCIS M. NAUMANN



Lot 37

Belle Haleine: Eau de Voilette, c'est le titre plein d'humour que Marcel Duchamp donna à l'œuvre qu'il produisit (avec le concours de Man Ray) au printemps 1921. Au premier abord, on dirait ni plus ni moins un banal flacon de parfum, passant le cas échéant pour un bain de bouche susceptible de conférer à ses utilisateurs - comme l'indique l'étiquette - une belle haleine. Nous savons désormais que, pour créer son œuvre, Duchamp détourna un flacon commercialisé par la Maison Rigaud à Paris en 1915 pour son parfum *Un air embaumé*, grand favori de la clientèle et numéro un des ventes du parfumeur en soixante-cinq années d'activité. Parmi les publicités qui lui ont été consacrées, on peut voir une jeune femme légèrement vêtue porter à ses narines un flacon de parfum (fig. 1), dont s'évapore une fragrance symbolisée par une volute ondoyant dans l'air. La jeune femme semble prendre une profonde inspiration, les yeux fermés et la tête légèrement renversée, laissant entendre que la fragrance possède des qualités aphrodisiaques qui font perdre tous leurs moyens à qui en inhale les vapeurs enivrantes. Ce sont peut-être précisément ces qualités qui ont fait porter le choix de Duchamp sur cette marque-là, lui qui souhaitait faire converger les regards sur la femme dont le visage orne le flacon, apparition inédite de son *alter-ego* féminin: Rose Sélavy.

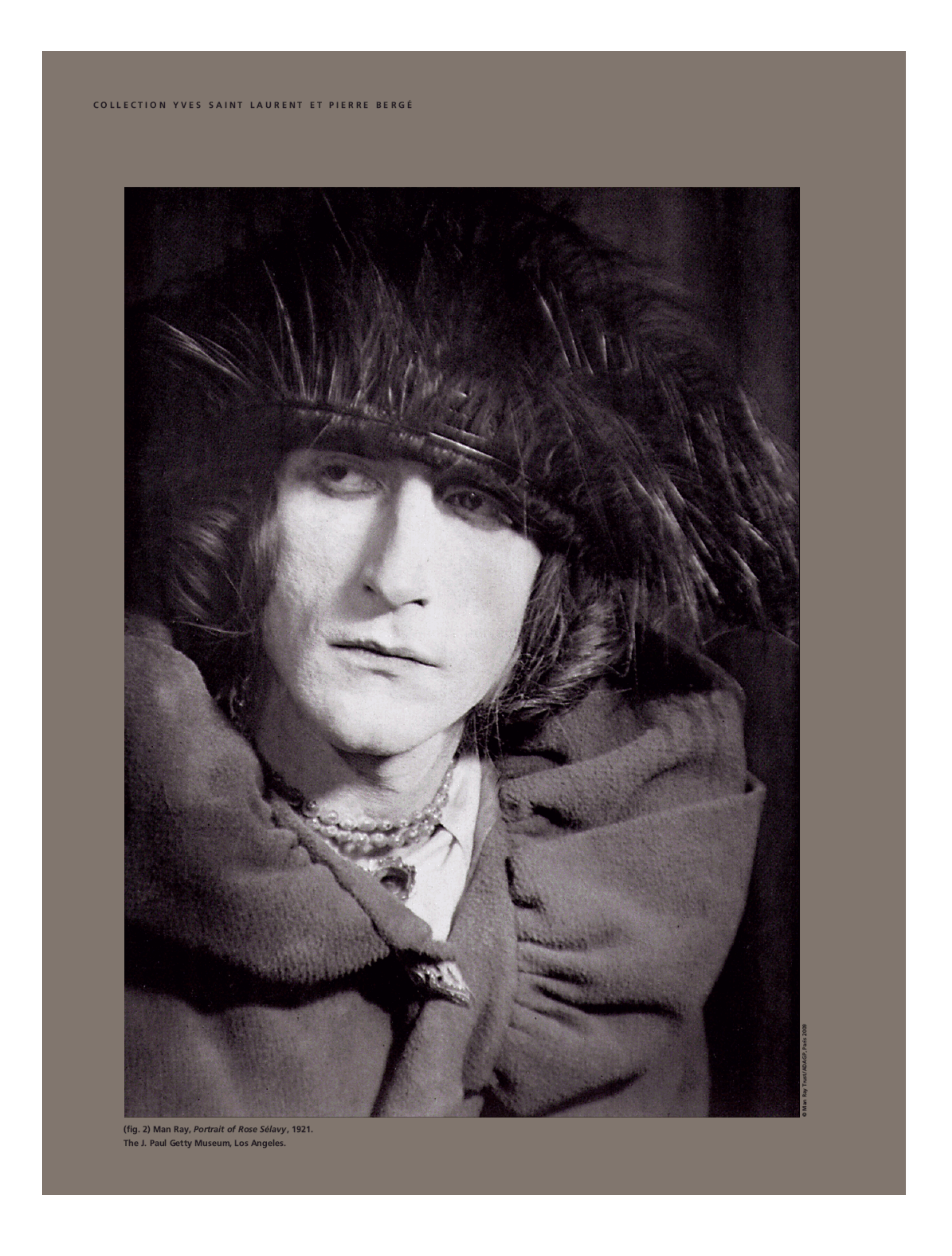
Rose Sélavy fut auto-procréée en 1920. Duchamp (qui vivait alors à New York et qui, depuis des années, nourrissait un mépris, tant personnel que professionnel, pour les systèmes académiques du monde artistique) cherchait à établir une identité de créateur totalement neuve. Tout comme il avait inventé le pseudonyme R. Mutt trois ans plus tôt (en 1917, il présenta avec audace un urinoir en porcelaine blanche à l'occasion d'une exposition, non sans conséquences notoires), mais en voulant quelque chose de plus durable, une personnalité autre derrière laquelle cacher sa réelle identité tout en continuant à remplir sa fonction d'artiste. "La première idée qui m'est venue, c'est de prendre un nom juif, expliqua-t-il par la suite. Je suis catholique, et passer d'une religion à une autre, ça change! Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente, et tout d'un coup j'ai eu une idée: pourquoi ne pas changer de sexe! C'était beaucoup plus facile. Alors de là est venu le nom de Rrose Sélavy"[1]. Non seulement le nom de Rose Sélavy lui permit-il de changer de sexe, mais aussi, dans une moindre mesure, d'acquérir l'identité juive désirée au départ. Sélavy se rapproche phonétiquement de Halévy, nom juif courant en France. En outre, aux Etats-Unis, Sélavy peut être prononcé "Say Levy", même si, bien sûr, le jeu de mots le plus flagrant porte sur "C'est la vie"[2]. Presque immédiatement, on prêta à Rose Sélavy la production d'œuvres de Duchamp telles que *Fresh Widow*, une fenêtre à la française miniature dont les vitres sont recouvertes de cuir noir (The Museum of Modern

Art, New York), et dont le socle porte l'inscription suivante, en épaisses lettres capitales : "COPYRIGHT ROSE SELAVY 1920".

Bien que Rose Sélavy se fût déjà manifestée en tant qu'artiste, Duchamp attendit l'hiver 1920-21 avant de se décider à lui donner corps. C'est ainsi qu'il s'adjoignit les services de son ami et collègue Man Ray pour réaliser les portraits où on le voit travesti en femme (fig. 2). Coiffée d'un chapeau à plume à large rebord et vêtue d'une cape, Rose arbore une petite broche de style victorien et trois rangs de perles. Elle ne sourit pas, offrant à la place un visage soupçonneux, comme pour signifier qu'elle est prête à repousser les avances de tout admirateur indésirable. Séduire la gent masculine semble pourtant précisément être l'idée qu'elle avait en tête puisque, après s'être faite connaître du public, c'est un flacon de parfum qu'elle lui propose. Man Ray, qui avait autrefois travaillé comme dessinateur technique, avait toutes les compétences requises pour concevoir l'étiquette (fig. 3). Il imprima l'un des portraits de Rose Sélavy, l'ajusta pour obtenir une forme ovale, puis le plaça au sommet d'un motif symétrique réalisé à l'encre noire, conçu pour loger dans les sortes d'ailes décoratives qui partaient du pied du flacon Rigaud. Puis il calligraphia soigneusement le mot BELLE sur la moitié gauche de l'étiquette, en caractères de taille croissante, suivi du mot HALEINE qui décroît sur la moitié droite. En dessous, il inscrivit *Eau de Voilette* d'une élégante écriture italique, sous laquelle figurent les lettres "RS", initiales de Rose Sélavy (dont le R est inversé, sa branche oblique en pendant du motif qui orne le sommet du "S"). Au pied de l'étiquette, on peut lire les lieux de distribution supposés du parfum (New York et Paris), deux villes que Duchamp visitait fréquemment à cette époque-là (sans doute a-t-il d'ailleurs acheté le flacon au cours d'un voyage à Paris en 1919). Une photographie du montage fut réduite en raison du petit format du flacon, puis l'épreuve ainsi réalisée fut soigneusement collée sur le verre. Le produit fini fit sa première apparition publique en couverture du *New York Dada*, revue à tirage unique réalisée par Duchamp et Man Ray, dont la parution eut lieu en avril



(fig. 1) Publicité de la Maison Rigaud pour le parfum Un Air Embaumé, vers 1915.



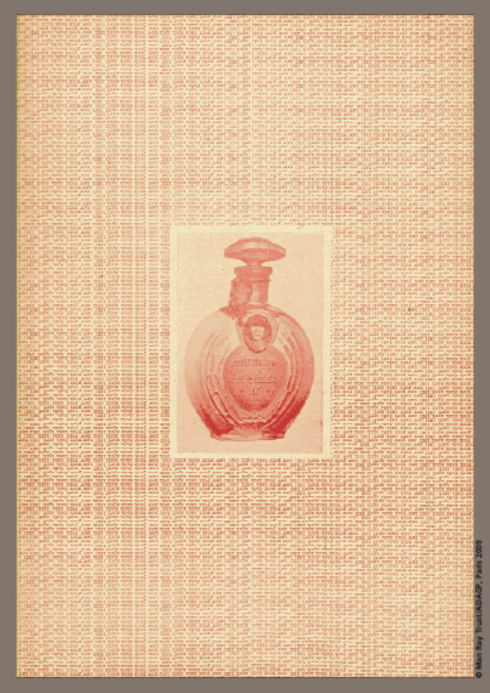
(fig. 2) Man Ray, *Portrait of Rose Sélavy*, 1921.
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

1921 (fig. 4). Le flacon occupait le centre de la couverture, sur un fond formé par les mots suivants: "new york dada april 1921", répétés indéfiniment en toutes petites minuscules d'imprimerie reproduites à l'envers sur toute la surface de la couverture, le tout dans un ton rose-rougeâtre fort approprié.

On ignore qui, exactement, fut à l'origine de l'idée de reproduire ce flacon en couverture du *New York Dada*, mais ce que l'on sait en revanche, c'est qu'à l'époque, Man Ray et Marcel Duchamp espéraient tous deux que le mouvement Dada (qui était né en Europe et gagnait rapidement les capitales européennes) poursuivrait son essor dans le monde entier. Aussi, métaphoriquement parlant, il se peut que les artistes aient établi un parallèle entre la capacité d'un parfum à se répandre dans son environnement et les capacités de Dada à influencer l'ensemble des arts en défiant les conventions. Malheureusement, à cette époque, le mouvement Dada n'en vivait pas moins ses derniers instants et, en l'espace de quelques années, allait se voir supplanter par le mouvement surréaliste naissant à Paris, alors que les artistes new-yorkais s'exilaient en Europe ou se repliaient vers des formes d'expression artistiques plus conventionnelles. Les graines du dadaïsme finiraient par germer, mais seulement une cinquantaine d'années plus tard, lorsqu'un groupe de jeunes artistes londoniens, new-yorkais et parisiens découvriraient l'œuvre de Duchamp (en particulier ses *ready-made*) et en mesureraient immédiatement la portée esthétique radicale. Ironie du sort, ce scénario renforce l'hypothèse de l'autre lecture possible d'"un air embaumé", où "embaumé" n'évoquerait pas le parfum, mais serait pris dans son autre acception. D'ailleurs, on a récemment fait remarquer que l'emballage du flacon (qui a été conservé et faisait partie de l'œuvre définitive) avait, curieusement, la forme d'un cercueil.[3] Telle une momie dans ses bandelettes, conservée pour l'éternité, il semblerait qu'aujourd'hui, vu l'incontestable influence de l'artiste sur l'évolution de l'art contemporain, le flacon de Duchamp ait fini par être ouvert et par diffuser une séduisante quintessence que personne n'a désormais de mal à identifier.



(fig. 3) Man Ray, Label for *Belle Haleine*, 1921. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



(fig. 4) Couverture de New York Dada, avril 1921.
Collection particulière, New York.



(fig. 5) Publicité de la Maison Rigaud pour le parfum Un Air Embaumé, vers 1915.
Collection Francis M. Naumann, New York.

Duchamp n'aurait pu faire meilleur choix de parfum que Rigaud. Non seulement était-ce une marque connue et cotée en France, mais ses accents exotiques (que le fabriquant soulignait dans toutes ses réclames) en faisaient le parfum idéal pour cette Rose un tantinet vulgaire et lascive. Une réclame parue dans *Harper's Monthly* prête au parfum de vagues origines orientales venues du mystérieux Moyen-Orient. Une odalisque y est dépeinte, faisant signe d'une main vers un paon, tandis que de l'autre, elle écarte un pan de rideau qui laisse entrevoir un boudoir assombri (fig. 5). On distingue dans la pénombre un couple allongé sur un lit, un flacon doré flottant mystérieusement au-dessus de leurs têtes, luisant dans l'obscurité telle une apparition. Dans plusieurs autres réclames parues dans des revues féminines américaines, on peut voir une femme assise dans sa chambre, visible à travers un rideau de porte écarté (fig. 6). "Un regard subrepticement glissé dans le boudoir de la femme convoitée, disait la légende, vous révélera à coup sûr le véritable secret de son pouvoir de séduction - le parfum RIGAUD". Puis, en bas de la page et en petits caractères, un texte informait les futurs acquéreurs que, fût-il destiné à l'acheteuse ou à autrui, le parfum produisait un effet durable garanti. "*Un Air Embaumé* est l'une des senteurs les plus prisées de Rigaud. L'un de ces rares parfums auxquels une femme reste fidèlement attachée de longues, très longues années."

En juin 1921, quelques mois après la parution du *New York Dada*, Duchamp rentra Paris où il fit figurer sa signature sur un grand tableau de Picabia intitulé *L'Oeil cacodylate* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) sous le nom de Rrose Sélavy, Rrose étant pour la première fois orthographiée avec deux "r". Plus tard, il expliqua qu'il y avait été obligé, "le mot 'arrose' prenant lui aussi deux R's"[4].

Duchamp cherchait visiblement à jouer avec les mots, Rrose Sélavy pouvant se prononcer "éros c'est la vie". Même si cette interprétation est moins courante, les deux "r" pourraient également se rapporter au verbe *arroser*, qui convient aux connotations érotiques évidentes du parfum, que son fabriquant cherchait à présenter comme l'un des tous premiers facteurs déclenchant d'une relation amoureuse réussie.

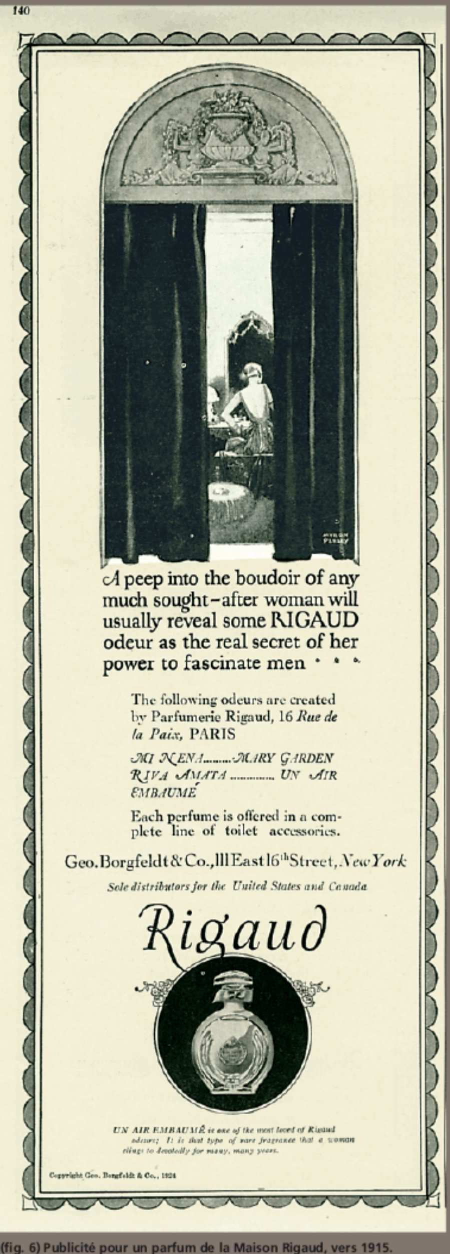
Duchamp dédicaça plus tard l'emballage du flacon de parfum en signant Rrose Sélavy (avec deux "r"), puis l'offrit à Yvonne Chastel-Crotti, ex-épouse de Jean Crotti (peintre suisse qui avait épousé sa soeur Suzanne et avec qui il avait partagé un atelier à New York), avec laquelle Duchamp avait lui-même eu une brève liaison en 1918[5].

Le flacon resta en la possession d'Yvonne Crotti durant toute sa vie et, bien qu'il ait fait partie d'une exposition collective de collages à Paris en 1930, il ne fut exposé dans le cadre de l'œuvre de Duchamp que pour une exposition organisée par la Cordier & Ekstrom Gallery à New York en 1965[6]. Ce fut à cette occasion que l'objet fut pour la première fois qualifié de *"assisted readymade"*, indiquant par là que (comme tous les autres *ready-made*) l'objet existait déjà quant à lui, mais avait nécessité un certain degré d'intervention, en d'autres termes d'assistance de la part de Duchamp, pour qu'il acquière une existence en tant qu'objet d'art. Cette assistance eut pour effet de créer l'un des objets d'art les plus provocateurs qui soient, un simple flacon de parfum, dont le contenu s'est évaporé depuis longtemps, mais dont l'essence, soyons-en sûrs, continuera d'influencer les artistes encore longtemps.

Ce texte a été traduit de l'anglais.

Notes:
[1] P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, New York, 1971, p. 64.
[2] La ressemblance avec Halévy est mentionnée par Ellen Landau, et est développée dans B. Bailey, *Duchamp's Chess Identity 1917-1923*, thèse de doctorat, Cleveland, 2004, p. 107, no. 28.
[3] Comme l'a suggéré Rhonda Roland Shearer dans l'essai de Bonnie Jean Garner, "Duchamp Bottles Belle Greene: Just Desserts for his Canning", *in Tout-Fait*, vol. I, no. 2, 2000. En ce qui concerne le double-sens du titre, voir la contribution de S. Jay Gould, "From the Bitter Negro Pun to the Beautiful Breath Bottle", *in Tout-Fait*, no. 2, vol. I, 2000.
[4] P. Cabanne, *op. cit.*, p. 65.
[5] Arturo Schwarz prétend que cette œuvre a été "signée après 1945", sans fournir d'explication particulière à cette affirmation (voir A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 1997, vol. II, p. 688, no. 388).
[6] Exposition Galerie Cordier & Ekstrom, Inc., New York, *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rrose Sélavy 1904-64*, janvier-février 1965, no. 71. A l'époque à laquelle eu lieu l'exposition, Yvonne Crotti vivait à Londres (suite à un nouveau mariage, elle se nommait désormais Lyon), et ce fut probablement grâce au concours de Duchamp que l'œuvre fut vendue (Arne Ekstrom, le propriétaire de la galerie, recherchait alors assidûment des œuvres de Duchamp pour la Mary Sisler Collection). L'exposition de 1930 dans laquelle fût montrée l'œuvre s'intitulait *Exposition de Collages*, que Louis Aragon monta pour la Galerie Goemans à Paris en mars 1930; Duchamp y présenta également *Pharmacie*, une version de *The Monte Carlo Bond*, ainsi que par deux versions de *L.H.O.O.Q.* (voir J. Gouch-Cooper et J. Caumont, "Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rrose Sélavy 1887-1968", *in Marcel Duchamp: Work and Life*, catalogue d'exposition, Venise, Palazzo Grassi, 1993, p. 21, no. 1921).

Please refer to page 239 for the English version of this text.



(fig. 6) Publicité pour un parfum de la Maison Rigaud, vers 1915. Collection Douglas Vogel, New York.

λ37

MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

Belle haleine - Eau de voilette

inscrit et daté 'Rrose Sélavy 1921' (sur l'étiquette de la boîte de parfum)
boîte ovale en carton de couleur violette, bouteille de parfum en verre
Hauteur: 16.5 cm. (6½ in.)
Largeur: 11.2 cm. (4⅜ in.)
Réalisé avec le concours de Man Ray à New York, 1921

€1,000,000-1,500,000

US$1,300,000-1,900,000

GBP850,000-1,300,000

PROVENANCE:

Yvonne Chastel-Crotti, Londres (don de l'artiste).
Mary Sisler, New York.
Cordier & Ekstrom Inc., New York.
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, mai 1990.

EXPOSITION:

Paris, Galerie Goemans, *La peinture au défi: Exposition de collages*, mars 1930, p. 30, no. 9.
Pasadena Art Museum, *Marcel Duchamp: A Retrospective Exhibition*, octobre-novembre 1963, no. 149.
New York, Cordier & Ekstrom Inc., *Not Seen and/or Less Seen of/by Marcel Duchamp/Rrose Sélavy, 1904-64*, janvier-février 1965, no. 71 (illustré).
Londres, The Tate Gallery, *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, juin-juillet 1966, p. 64, no. 143 (illustré).
Philadelphia Museum of Art; New York, The Museum of Modern Art et The Art Institute of Chicago, *Marcel Duchamp: A Retrospective Exhibition*, septembre 1973-avril 1974, p. 294, no. 140 (illustré, pp. 117 et 140).
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, *L'œuvre de Marcel Duchamp*, janvier-mai 1977, vol. II, p. 103, no. 129 (illustré en couleur, pl. 23 et p. 103).
Barcelone, Fundación Caja de Pensiones, *Duchamp*, mai-juin 1984, p. 243, no. 109 (illustré en couleur, p. 195).
Venise, Palazzo Grassi, *Marcel Duchamp: Work and Life*, avril-juillet 1993, p. 80.
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, *Féminmasculin: Le sexe de l'art*, octobre 1995-février 1996, p. 377, no. 141 (illustré en couleur, p. 134).
New York, Whitney Museum of American Art, *Making Mischief: Dada Invades New York*, novembre 1996-février 1997, p. 292 (illustré en couleur, p. 146).
Londres, The Tate Modern et New York, The Metropolitan Museum of Art, *Surrealism: Desire Unbound*, septembre 2001-mai 2002, p. 183 (illustré en couleur, fig. 177).
Barcelone, Fundación Joan Miró, *La Dona, metamorfosi de la modernitat*, novembre 2004-février 2005, p. 262 (illustré en couleur, p. 49).
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou; Washington, D.C., National Gallery of Art et New York, The Museum of Modern Art, *Dada*, octobre 2005-septembre 2006, p. 389, no. 1 (illustré en couleur).

BIBLIOGRAPHIE:

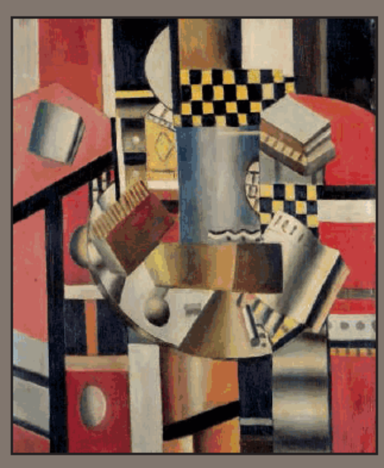
M. Duchamp et M. Ray, *in New York Dada*, no. 1, 1921 (illustré sur la couverture).
R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, 1959, p. 170, no. 149 (illustré).
A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Londres, 1969, p. 310, no. 123 (illustré).
A. Schwarz, "Documenti e periodici Dada", *in Archivi d'arte del XX secolo*, 1970.
A. Schwarz, *Marcel Duchamp, 66 Creative Years from the First Painting to the Last Drawing*, Paris, 1972, p. 40, no. 93.
Ubrigens Sterben immer die Anderen: Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950, catalogue d'exposition, Cologne, Museum Ludwig, 1988, p. 61 (illustré).
M. Duchamp et E. Bonk, *Marcel Duchamp, The Portable Museum*, Londres, 1989, p. 247 (cité sous le no. 61).
P. Hulten, J. Gough-Cooper et J. Caumont, *Marcel Duchamp: Work and Life*, Milan, 1993, p. 80 (illustré en couleur).
F.M. Naumann, *New York Dada, 1915-23*, New York, 1994, pp. 52 et 54 (illustré en couleur, p. 52 et sur la 4e de couverture).
B. Adams, *The Age of Modernism: Art in the 20th century*, catalogue d'exposition, Berlin, The Martin-Gropius-Bau, 1997, p. 319 (illustré, fig. 25).
A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 1997, vol. II, p. 688, no. 388 (illustré).
B.J. Garner, "Duchamp Bottles Belle Greene: Just Desserts for his Canning", *in Tout-Fait*, no. 2, vol. 1, 2000 (illustré).
S.J. Gould, "From the Bitter Negro Pun to the Beautiful Breath Bottle", *in Tout-Fait*, no. 2, vol. 1, 2000.
J. Mink, *Duchamp 1887-1968: L'art contre l'art*, Paris, 2001, p. 80 (illustré).
B. Bailey, *Duchamp's Chess Identity: 1917-1923*, Cleveland, 2004, p. 107, no. 28.
Saõ Paulo, Museu de Arte Moderna et Buenos Aires, Fundacion Proa, *Marcel Duchamp: Uma obra que no uma obra "de arte"*, juin 2007-février 2009.


BELLE HALEINE
Eau de Voilette
RS
NEW YORK
PARIS

Fernand Léger, *La tasse de thé, Le damier jaune* et *Composition, dans l'usine*

PAR KENNETH E. SILVER

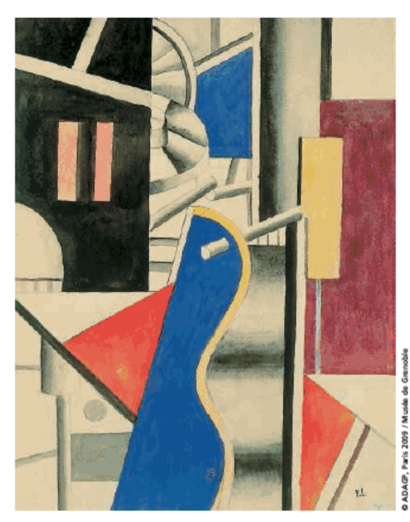

Lot 38


Lot 39

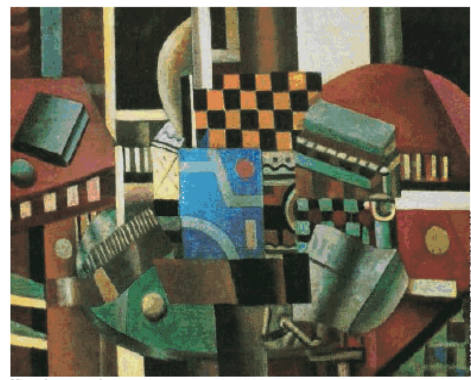

Lot 40

La décennie qui suivit La Grande Guerre fut la plus brillante de la longue et extraordinaire carrière de Fernand Léger. "Trois années de guerre sans toucher un pinceau, mais en contact avec la réalité la plus violente, la plus crue", confiait-il, avant d'ajouter: "Dès ma démobilisation, j'ai pu tirer partie de ces années difficiles. J'avais pris une décision, sans faire la moindre concession, je manierais des couleurs pures et vraies, en utilisant de grands volumes. Je dépasserais les arrangements de bon goût, les clairs-obscurs nuancés, les arrière-plans sans vie; je ne cherchais plus la clé à tâtons, je la possédais. La guerre m'a fait mûrir, je n'ai pas peur de le dire"[1].

La peinture à l'huile de 1918, *Composition, dans l'usine* (voir lot 40), est l'une des œuvres dans lesquelles Léger manifeste le mieux sa "maturation" après son retour à la vie civile. Son arrangement audacieux des formes, son clair-obscur vigoureux et son vibrant arrière-plan (ou plutôt ses arrière-plans, tant l'emboîtement des zones spatiales sont complexes dans le tableau) en font l'une de ses plus belles natures mortes mécaniques de 1918-19. A l'instar de deux œuvres très proches, une huile plus petite, *Dans l'usine* (Collection particulière) et une aquarelle, (fig. 1), *Composition, dans l'usine* est un tour de force sur le plan de l'innovation formelle, plein d'audace et de subtilité. Le tableau est construit sur "la loi des contrastes" que l'artiste mettait au coeur de son art: courbes contre droites, surfaces plates contre formes modelées, couleurs vraies contre tons gris[2]. La courbe en S inversé que décrit la forme bleue à bordure jaune, placée au tout premier plan du tableau, engendre, par exemple, une série de courbes qui lui font écho à travers toute la composition: Le grand arc bleu clair à droite, le quart de cercle rouge clair en haut du tableau et le disque brillant situé juste en dessous, ainsi que la sphère qui entre dans le rectangle grisé, par le côté gauche.



(fig. 1) Fernand Léger, *Invention*, 1918.
Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble.



(fig. 2) Fernand Léger, *Nature morte*, 1918.
Collection particulière.

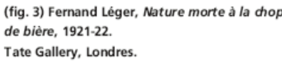
Cette répétition de courbes s'oppose à de puissantes lignes verticales, diagonales, et parfois horizontales. De même, les surfaces colorées bidimensionnelles de l'œuvre - les couleurs primaires rouge, bleue et jaune tout autant que le noir - contrastent fortement avec des zones de clair-obscur intenses, procédé qu'utilise Léger pour traduire l'éclat gris du métal. Cet amalgame complexe de formes mécaniques - aucune d'elle ne répond à une fonction précise, mais évoquent la modernité - est également ponctué de petites têtes circulaires de vis et de boulons ou d'extrémités de petits cylindres métalliques, ainsi que par les fragments illisibles de mots et lettres peints au pochoir, descendants directs de ceux qui ont d'abord fleuri dans les tableaux et les collages cubistes d'avant-guerre. Dans l'espace extraordinairement compact de *Composition, dans l'usine*, Léger réussit ce qu'il cherchait depuis ses *Contrastes de formes* peints juste avant la guerre: un "état d'intensité organisé plastiquement"[3] à la fois beau et contemporain.

Léger a été l'un des rares artistes parisiens à rester fidèle aux principes du cubisme dans la période qui suivit la première guerre mondiale. "Je suis le plus cubiste d'entre tous", confia-t-il à Alfred H. Barr, Jr., du Museum of Modern Art de New York[4].

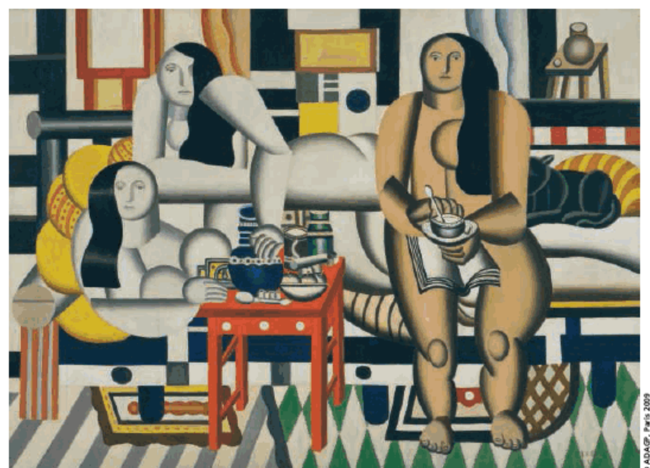
Dans *Le damier jaune* (voir lot 39), peint au cours du mois qui vit l'Armistice mettre un terme à la guerre, Léger aborde et développe l'unique sujet cubiste dominant avant-guerre, la table en nature morte[5]. Comme le remarque Christopher Green, *Le damier jaune* est l'une de deux natures mortes très proches peintes en 1918; l'autre étant de format horizontal avec, apparemment, une gamme de couleurs très différente, mais une composition et un choix d'objets étonnamment semblables[6] (fig. 2). Tout comme Picasso, Braque et Gris le faisaient fréquemment avant-guerre, Léger utilise ici la table ronde comme principal élément de contraste dans une composition cubiste résolument rectiligne, dont le damier à carreaux noirs et jaunes incarne le paradigme. Sur le plateau radicalement penché de ce qui ressemble à un guéridon, l'artiste a disposé de nombreux objets, plus ou moins identifiables: une boîte de pastels ou craies de cire sur la gauche, un "journal qui fait des vagues" sur la droite[7] et laisse entrevoir des bribes de une, et ce qui pourrait être une chope bleue au centre, élément que l'on retrouvera dans une toile importante de 1921-22[8] (fig. 3).

A gauche et légèrement en retrait, comme pour défier moqueusement le complexe assortiment occupant le centre du tableau, un modeste livre, rendu en clair-obscur, se trouve sur une table rectangulaire. Quant à savoir si le damier éponyme est bel et bien un plateau de jeu, cela reste ambigu, tout en pouvant bien être le cas puisque, l'année précédente, comme nous le savons, Léger avait peint *La partie de cartes* (Rijkmuseum Kröller-Müller, Otterlo), scène de soldats jouant aux cartes dans les tranchées. Mais en dehors de sa fonction signifiante sur le plan littéral, la puissance rythmique du motif en damier est évidente, produisant une version accélérée, microcosmique des contrastes ombre/lumière et une répétition à angles droits de la structure d'ensemble de l'œuvre. Elle complète également,





(fig. 3) Fernand Léger, *Nature morte à la chope de bière*, 1921-22.
Tate Gallery, Londres.



(fig. 4) Fernand Léger, *Le Grand Déjeuner*, 1921.
The Museum of Modern Art, New York.

avec son jaune vif, la triade chromatique de couleurs primaires composant la palette du tableau.

Fernand Léger a peint bon nombre de ses œuvres les plus radicales alors que le milieu culturel d'après-guerre subissait un *rappel à l'ordre* conservateur. Peut-être même y gagna-t-il une certaine aura révolutionnaire, par opposition à d'anciens artistes rebelles comme le futuriste italien Gino Severini, dont le manifeste théorique *Du Cubisme au classicisme* (1921) proposait à l'avant-garde parisienne une esthétique revue et rétrograde.

Même s'il n'était pas entièrement fermé à la quête de l'après-guerre pour ce qu'on a universellement nommé "synthèse" Léger s'est insurgé contre tout ce qui avait des relents isolationnistes. Son art, à l'instar de ses convictions politiques, se fondait sur une adhésion sans réserve au monde contemporain. Léger n'en reconnaissait pas moins la puissance de certains thèmes transhistoriques, en particulier dans le sillage de ce qu'il nommait son attachement "romantique" à l'imagerie inspirée des machines. Comme il l'a expliqué à Barr dans un anglais sommaire mais efficace: "to try on subjects or objects which have been treated during all the times by painters of other times... some women's bodies, one table, a dog, every time's subject... the classical line, in my opinion" ("Ainsi, de façon plus ou moins consciente, après avoir réalisé quelques éléments de la vie moderne, se faire la main sur des sujets ou objets traités à toutes les époques... des corps de femmes, une table, un chien, sujet éternel... C'est ce que j'appelle la ligne classique")[9].

Dans ce cas précis, Léger faisait allusion à l'incontournable et monumentale peinture à l'huile du Museum of Modern Art de New York, *Le Grand Déjeuner* (fig. 4), 1921, qui met en scène trois femmes nues prenant le petit-déjeuner, en compagnie de leur fidèle chien, dans un intérieur à la décoration surchargée. Léger parlait de *La tasse de thé* (voir lot 38), qu'il appelait "la tasse de chocolat", comme d'une "étude de composition"[10], même si Robert L. Herbert pense qu'il l'a peinte avant de se lancer dans *Le Grand Déjeuner*[11]. Herbert souligne, pour confirmer l'importance de ce tableau pour Léger, qu'il existe une "étude"[12] de *La tasse de thé*, - un dessin au crayon intitulé *Etude pour le Grand Déjeuner*, au Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (fig. 5). Quoique très proche de *La tasse de thé*, il manque au dessin la petite table et la lampe, à droite de la silhouette, ainsi que plusieurs détails moins importants. D'autre part, tandis que *La tasse de thé* annonce clairement la grande silhouette féminine assise à droite dans *Le Grand Déjeuner*, "son aspect massif est atténué par la délicatesse de la grisaille", comme l'avance Herbert, par opposition à sa "semblable en couleurs chaudes" du Museum of Modern Art de New York, qui "bondit presque de la surface"[13].

Quand Léger déclarait que ses œuvres figuratives, peintes aux alentours de 1921, appartenaient à "la ligne classique", il utilisait la terminologie en usage à Paris dans le discours et la production artistiques du début de cette décennie. Le nu monumental assis de *La tasse de thé* est dans la lignée des imposants nus classiques peints par Pablo Picasso à la même époque (fig. 6) et des *Canéphores* de Georges Braque (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris). Mais là où les deux fondateurs du cubisme étaient prêts à pasticher les métopes du Parthénon et les reliefs de la *Fontaine des Innocents* de Jean Goujon, les sujets classiques de Léger sont fermement enracinées dans "le ici et maintenant". Tout sauf nostalgique, la protagoniste de *La*



(fig. 5) Fernand Léger, *Etude pour le Grand Déjeuner*, vers 1921.
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



(fig. 6) Pablo Picasso, *Trois femmes à la source*, 1921.
The Museum of Modern Art, New York.

tasse de thé est d'une insouciance moderne. Nullement gênée par sa nudité en grisaille claire, fière de sa coiffure en tôle luisante, elle tourne sa petite cuillère tout en feuilletant le livre ou magazine posé sur ses genoux. Comme toujours chez Léger, la loi des contrastes domine: la pâleur de sa peau contraste avec la brillance chromatique qui l'entoure; son corps ample, qui fait écho aux formes généreuses de la tasse de thé, de la lampe et du vase situé en haut à gauche, est complémentaire de la géométrie plane et rectiligne qui l'encadre. C'est là le concept pleinement développé du "sujet éternel", selon Léger: la femme moderne voluptueuse, aussi à l'aise dans le Paris des années 1920 que dans l'Athènes du Vᵉ siècle.

Notes:

[1] Fernand Léger "Une Lettre" publié sous le titre "Correspondance" dans *Bulletin de l'Effort Moderne*, no. 4, avril 1924, p. 85 (pour la traduction anglaise, voir C. Green, *Léger and Purist*, catalogue d'exposition, Tate Gallery, Londres, 1970, p. 85). [2] "Au lieu d'opposer des personnages comiques et tragiques, des états scéniques contraires, j'organise l'opposition des valeurs, des lignes et des courbes contraires. J'oppose des courbes à des droites, des surfaces plates à des formes modelées, des couleurs vraies aux gris nuancés. Ces formes initiales plastiques s'inscrivent sur des éléments objectifs ou non, c'est sans importance pour moi. Ce n'est qu'une question de variétés", F. Léger, "Notes on Contemporary Plastic Life", *in Kunstblatt*, 1923, p. 25.

[3] *Ibid.*, p. 25.

[4] Lettre du 13 novembre 1942, tirée des archives du Museum of Modern Art, légèrement modifiée et publiée dans R.L. Herbert, *Léger's Le Grand Déjeuner*, catalogue d'exposition, The Minneapolis Institute of Arts, 1980, p. 71.

[5] Fait intéressant à noter, lorsque Christian Zervos reproduisit *Le damier jaune* dans son magazine *Cahiers d'Art* en 1933 (vol. 8, nos. 3-4) parmi quatorze autres toiles de Léger datant d'environ 1918 (dont *Composition, dans l'usine*), il illustrait un article intitulé "Fernand Léger: Est-il cubiste?". Zervos affirme que Léger se démarque de Pablo Picasso, Georges Braque et Juan Gris au moins sur deux grands plans: La forte influence du Douanier Rousseau, plus que de celle de Paul Cézanne, sur son œuvre (confirmant son origine "purement paysanne" et se traduisant par un style "sain, robuste, voire rude") et sa préférence "des usines, des remorqueurs, des disques, des voies ferrées, etc." aux "objets de la vie intime" qui figurent habituellement dans les natures mortes cubistes. Bien sûr, *Le damier jaune* est, au contraire de cette affirmation, l'une de ces natures mortes inspirées de la vie intime, et non une représentation de la vie industrielle moderne.

[6] Green fait allusion à *Nature morte* peinte en 1918 qui, à l'époque de la sortie de son livre, en 1976, se trouvait vraisemblablement dans une collection privée à Los Angeles. Il indique que sa gamme de couleurs va de "verts et bleus profonds à de puissants marrons pourprés et violets" (*Léger and the Avant-Garde*, pp. 150-151). Il fait également allusion au *Damier jaune* dans une note de fin d'ouvrage (p. 329, no. 17), qu'il dit être perdu: "Une autre version en fut vendue dans le lot 99 de la vente chez Drouot du 6 février 1928. Le catalogue indique des dimensions de 65 x 54 cm, avec comme titre et date inscrits au dos: *Le damier jaune*, 11-18. L'œuvre est désormais perdue."

[7] Il s'agit de la description faite par Green, *ibid.*, p. 150, bien que son commentaire concernât la version horizontale, plus grande.

[8] Je pense à la *Nature morte à la chope* de la Tate Gallery, 1921-22, dans laquelle est représenté un objet dont les formes et dimensions ne sont pas sans similitudes, au centre d'une table fortement inclinée.

[9] Lettre du 20 novembre 1943 , tirée des archives du Museum of Modern Art, légèrement modifiée et publiée dans R.L. Herbert, *Léger's Le Grand Déjeuner*, catalogue d'exposition, The Minneapolis Institute of Arts, 1980, p. 72.

[10] Lettre du 30 novembre 1942, tirée des archives du Museum of Modern Art, légèrement modifiée et publiée dans R.L. Herbert, *From Millet to Leger: Essays in Social Art History*, London, 2002, p. 175.

[11] *Ibid.*, p. 121.

[12] *Ibid.*, p. 121.

[13] *Ibid.*. p. 122.

Please refer to page 242 for the English version of this text.





38

FERNAND LEGER (1881-1955)

La tasse de thé

signé et daté 'F.LEGER 21' (en bas à droite); signé, daté et titré 'La Tasse de thé Definitif F.LEGER.21' (au revers)
huile sur toile
91.7 x 64.8 cm. (36⅛ x 25½ in.)
Peint en 1921

€10,000,000-15,000,000

US$13,000,000-19,000,000

GBP8,500,000-13,000,000

PROVENANCE:

Paul Rosenberg, Paris (acquis avant 1928).
Collection particulière, New York (par descendance); vente, Sotheby Parke Bernet & Co., New York, 3 juillet 1979, lot 38.
Galerie Tarica, Paris (acquis au cours de cette vente).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, 1985.

EXPOSITION:

Berlin, Galerie Alfred Flechtheim, *Fernand Léger*, février-mars 1928, no. 22.
Zurich, Kunsthaus, *Fernand Léger*, avril-mai 1933, p. 11, no. 95.
Paris, Galerie Rosenberg, *Œuvres de Fernand Léger*, 1936, no. 11.
The Minneapolis Institute of Arts et The Detroit Institute of Arts, *Léger's Le Grand Déjeuner*, avril-août 1980, p. 50, no. 7 (illustré en couleur, p. 51).
Madrid, Fundación Juan March, *F. Léger*, avril-mai 1983, no. 7 (illustré en couleur).

BIBLIOGRAPHIE:

E. Tériade, *Fernand Léger*, Paris, 1928, pl. 37 (illustré).
C. Zervos, "Fernand Léger est-il cubiste?", *in Cahiers d'Art*, 1933, no. 3-4, vol. 8 (illustré).
C. Zervos, *Fernand Léger: Œuvres de 1905 à 1952*, Paris, 1952, p. 93 (illustré, pl. 46).
"La Passion de L'Art: Yves Saint Laurent", *in Du*, no. 10, octobre 1986, p. 38 (illustré; titré 'Le petit déjeuner').
G. Bauquier, *Fernand Léger, catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1920-1924*, Paris, 1992, p. 178, no. 304 (illustré en couleur, p.179).
Fernand Léger, catalogue d'exposition, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1997 (illustré en couleur).
R.L. Herbert, *From Millet to Léger: Essays in Social Art History*, Londres, 2002, fig. 41 (illustré en couleur).
"Les chefs-d'œuvre de la collection Yves Saint Laurent Pierre Bergé", *in Connaissance des Arts*, h.s., no. 271, janvier 2006 (illustré en couleur).

'THE CUP OF TEA'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; SIGNED, DATED AND TITLED ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS.



39

FERNAND LEGER (1881-1955)

Le damier jaune

signé, daté et titré 'LE Damier Jaune 11-18 F.LÉGER'
(au revers)
huile sur toile
65 x 54 cm. (25½ x 21¼ in.)
Peint en novembre 1918

€3,000,000-5,000,000

US$3,900,000-6,300,000

GBP2,600,000-4,200,000

PROVENANCE:

Galerie Léonce Rosenberg, Paris.
Vente, Me Walther, Paris, 6 février 1928, lot 99.
Galerie Tarica, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

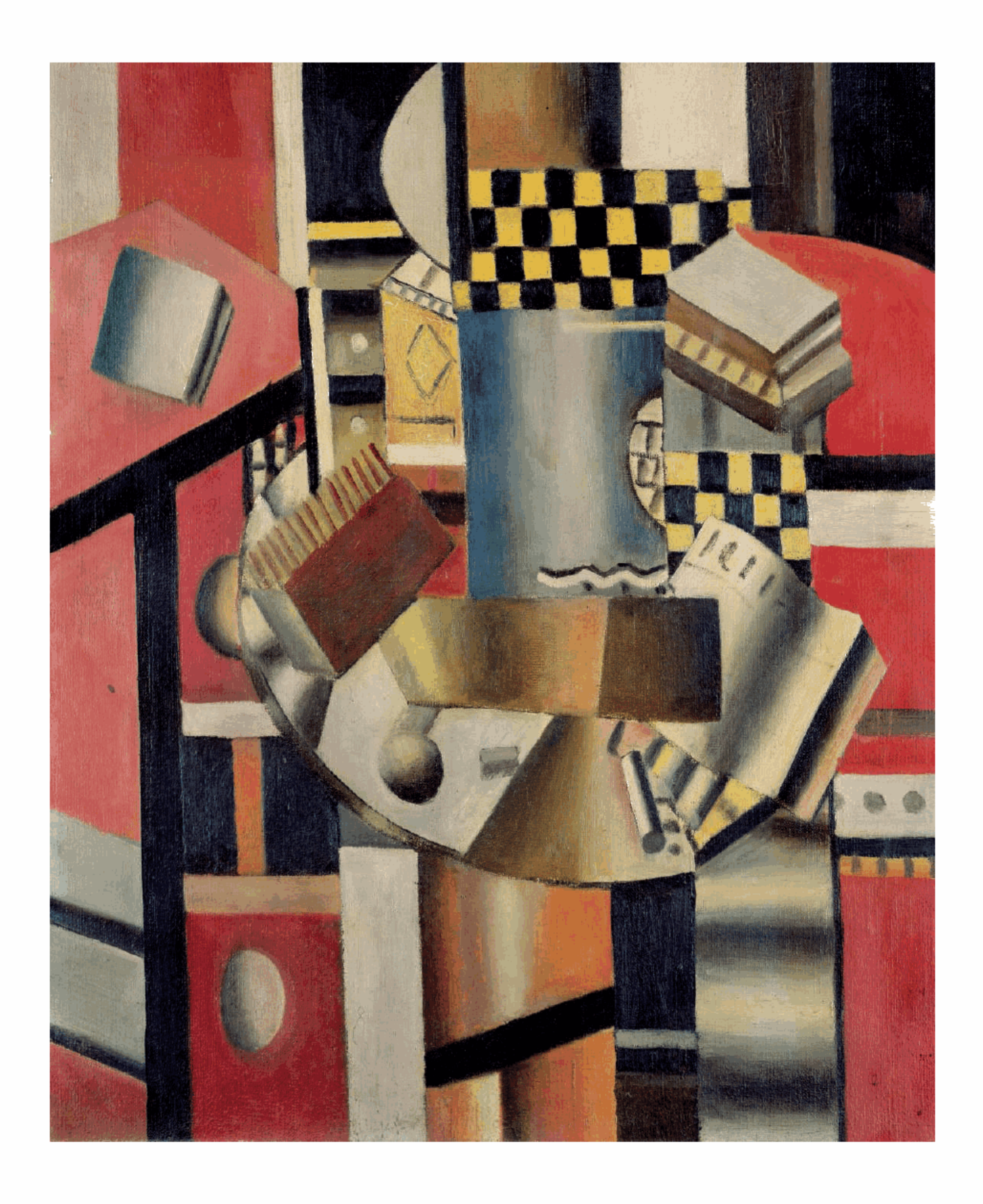
EXPOSITION:

Paris, Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent, *Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art*, mars-octobre 2004, p. 69 (illustré, p. 68).

BIBLIOGRAPHIE:

C. Zervos, "Fernand Léger est-il cubiste?", *in Cahiers d'Art*, no. 3-4, vol. 8, 1933 (illustré).
G. Le Noci, *Fernand Léger: Sa vie, son œuvre, son rêve*, Milan, 1971 (illustré).
G. Bauquier, *Fernand Léger, catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1903-1919*, Paris, 1990, p. 210, no. 115 (illustré).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 48 (illustré en couleur).

'THE YELLOW CHECKERBOARD'; SIGNED, DATED AND TITLED ON THE REVERSE; OIL ON CANVAS.



40

FERNAND LEGER (1881-1955)

Composition, dans l'usine

signé et daté 'F.LEGER.18' (en bas à droite)
huile sur toile
100 x 81 cm. (39⅜ x 31⅞ in.)
Peint en 1918

€6,000,000-8,000,000

US$7,700,000-10,000,000

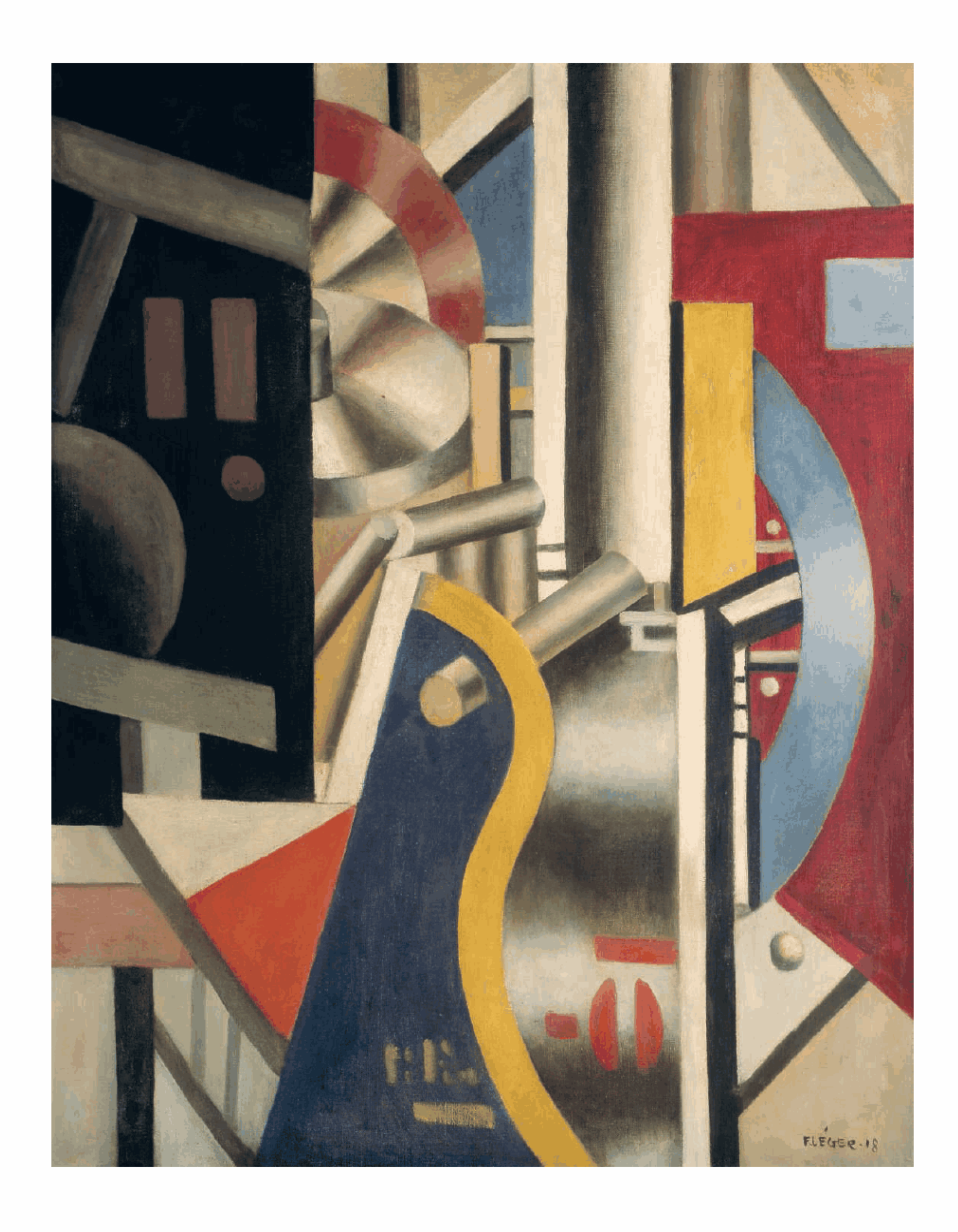
GBP5,100,000-6,800,000

PROVENANCE:
Pierre Loeb, Paris.
Alfred Richet, Paris.
Galerie Tarica, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, janvier 1981.

EXPOSITION:
Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Cinquante ans de peinture française dans les collections particulières, de Cézanne à Matisse*, mars-avril 1952, no. 85.
Paris, Grand Palais, *Fernand Léger*, octobre 1971-janvier 1972, p. 10, no. 39 (illustré, p. 56; titré 'Composition').
Malines, Cultureel Centrum Stadt Mechelen, 1979, no. 5 (illustré, p. 51).
Paris, Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent, *Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art*, mars-octobre 2004, p. 67 (illustré en couleur, pp. 66-67).

BIBLIOGRAPHIE:
C. Zervos, "Fernand Léger est-il cubiste?", *in Cahiers d'Art*, nos. 3-4, vol. 8, 1933 (illustré).
G. Le Noci, *Fernand Léger: Sa vie, son œuvre, son rêve*, Milan, 1971 (illustré; titré 'Le Moteur').
C. Green, *Léger and the Avant-garde*, Londres, 1976, pp. XII et 148-149, no. 92 (illustré, p. 149).
G. Bauquier, *Fernand Léger, catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1903-1919*, Paris, 1990, p. 248, no. 137 (illustré, p. 249).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 48 (illustré en couleur).

'COMPOSITION, IN THE FACTORY'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; OIL ON CANVAS.


F.LÉGER.18

λ41

ALEXANDER CALDER (1898-1976)

Dancers and Sphere

bois peint, feuilles de métal, fil de fer et moteur (110 volts)
10 x 64.5 x 29 cm. (4 x 25⅜ x 11⅜ in.)
Exécuté en 1936

€1,000,000-2,000,000

US$1,300,000-2,500,000

GBP850,000-1,700,000

PROVENANCE:

Galerie Maeght, Paris.
Galerie Tarica, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, juillet 1989.

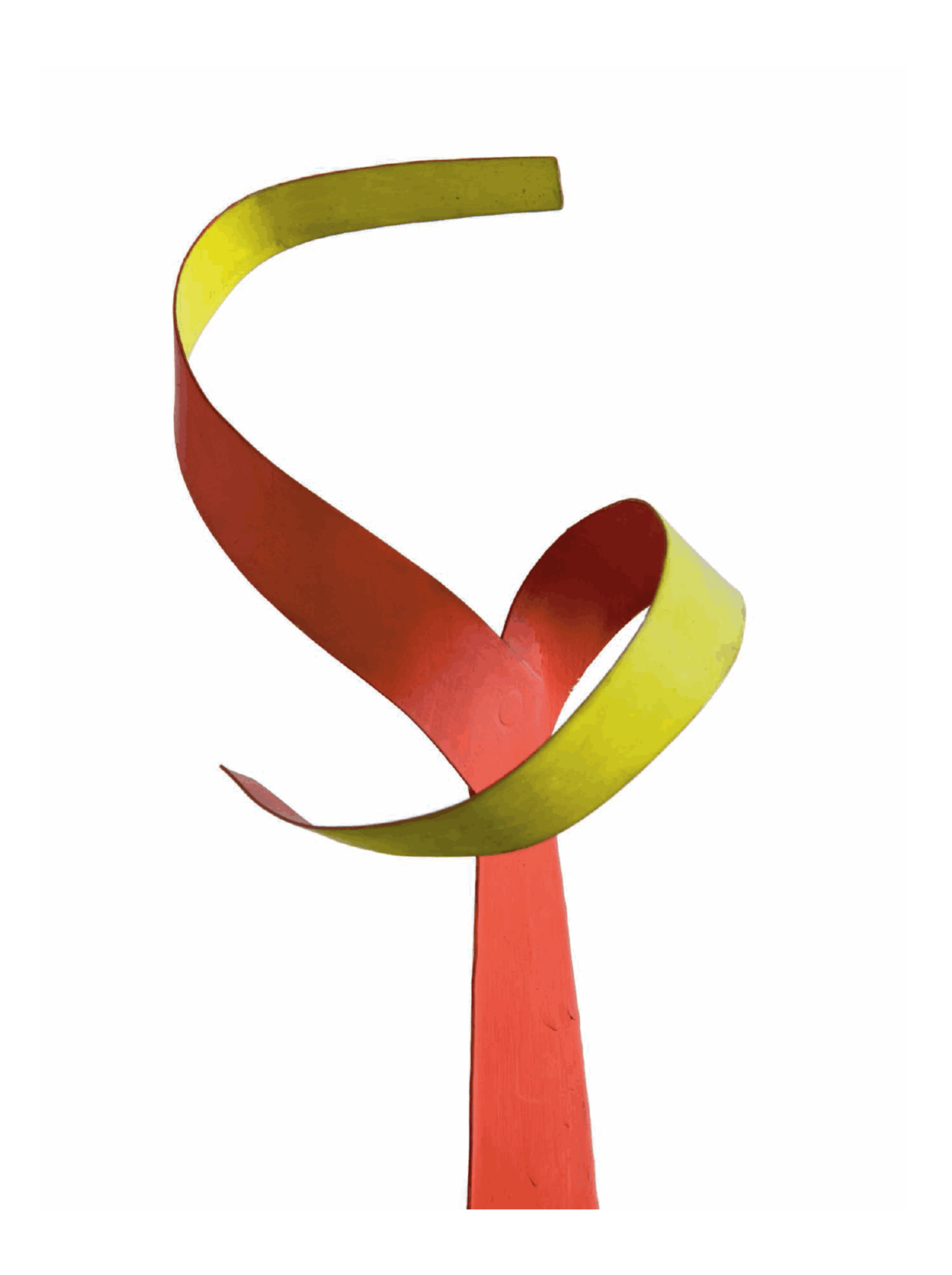
EXPOSITION:

New York, The Museum of Modern Art, *Alexander Calder: Sculptures and Constructions*, septembre 1943-janvier 1944, p. 58, no. 46 (illustré, p. 36).
Londres, The Tate Gallery, *Alexander Calder: Sculpture, Mobiles*, juillet-août 1962, p. 18, no. 18.
New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, *Alexander Calder: A Retrospective Exhibition*, novembre 1964-janvier 1965, no. 135.
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, *Calder*, juillet-octobre 1965, p. 22, no. 95.
Zurich, Galerie Maeght, *Alexander Calder: Retrospektive*, mai-juillet 1973, no. 1 (illustré en couleur).
Munich, Haus der Kunst et Zurich, Kunsthaus, *Calder*, mai-novembre 1975, no. 17 (illustré en couleur, p. 71).
New York, Whitney Museum of American Art; Atlanta, High Museum of Art; Minneapolis, Walker Art Center et Dallas, Museum of Fine Arts, *Calder's Universe*, octobre 1976-octobre 1977, p. 258 (illustré en couleur).
Pittsburgh, Museum of Art-Carnegie Institute; San Francisco Museum of Art et New York, Whitney Museum of Art, *Abstract Painting and Sculpture in America 1927-1944*, novembre 1983-décembre 1984, p. 239, no. 22 (illustré en couleur, p. 89).
Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, *Alexander Calder*, octobre 1995-janvier 1996, no. 34.
Stockholm, Moderna Museet, *Alexander Calder 1898-1976*, mars-mai 1996.
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Alexander Calder 1898-1976*, juillet-octobre 1996, p. 214, no. 37 (illustré en couleur, p. 73).

BIBLIOGRAPHIE:

J.J. Sweeney, *Alexander Calder*, New York, 1951, p. 38 (illustré).
J.J. Sweeney, *Five American Sculptors*, catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 1969, p. 36.
H.H. Arnason et A. Calder, *Calder*, Paris, 1971, p. 202, no. 17 (illustré).
M. Seuphor, *L'Art Abstrait*, Paris, 1972, vol. II, p. 227, no. 137 (illustré, p. 88).
J. Lipman et M. Aspinwall, *Alexander Calder and His Magical Mobiles*, New York, 1981, p. 93 (illustré en couleur, p. 44).
M. Gibson, *Calder*, Paris, 1988, pp. 100-101.
"Alexander Calder", *in Louisiana Revy*, no. 36, septembre 1995, p. 89, no. 34 (illustré).
A. Pierre, *Calder: La sculpture en mouvement*, Paris, 1996, p. 108, no. 74g (illustré en couleur, p. 74).

Cette œuvre est répertoriée dans les archives de la Fondation Calder sous le no. A00280.







Comme des silhouettes aux bras dépliés, deux élégantes figures de couleur découpées dans le métal déploient leur corolle sur un axe entraîné par un moteur. Ce sont, comme l'indique le titre donné à l'œuvre, des danseuses étoiles qui réalisent leur révolution autour d'une sphère blanche, petit astre flottant dans l'espace. Ce mobile mécanique fait partie d'une série d'œuvres directement liées au monde de la danse et que l'artiste nomme "objet-ballet". La possibilité de contrôler et de superposer les mouvements à la manière d'une chorégraphie participe d'un souci fondamental du sculpteur et c'est notamment son travail de miniaturisation du monde du cirque, avec l'œuvre *Circus Scene* (1929; Calder Foundation, New York) qui le fera connaître sur le devant de la scène artistique.

Cependant, c'est suite à la visite de l'atelier de Mondrian à l'automne 1930 que le sculpteur envisagea de "travailler dans l'abstrait". En effet, à la vue de son mur blanc sur lequel étaient punaisés des cartons de couleur jaune, rouge, bleu et noir il lui vint alors l'idée de faire "osciller [ces éléments] dans des directions et à des amplitudes différentes"[1]. Calder mit alors ces idées en pratique par l'utilisation des matériaux métalliques qui lui étaient familiers. Différentes expériences le menèrent en 1932 aux premières sculptures mues par le vent qui furent exposées à la Galerie Vignon, à Paris. Marcel Duchamp, qui ne pouvait être insensible à la question du mouvement, puisqu'il s'était lui-même engagé dans l'aventure des "rotoreliefs", baptisa alors ces œuvres "mobiles".

Entre 1935 et 1936 l'artiste collabora avec Martha Graham sur différents projets. La chorégraphe américaine proposa au sculpteur par deux fois d'introduire ses mobiles sur un plateau de théâtre. Dans le ballet *Panorama*, première tentative de fusion entre sculpture et danse, Calder avait tenté lors des répétitions de faire actionner les mobiles par les danseurs. Mais les liens - de fines cordelettes - qui rattachaient les danseurs aux sculptures s'avérèrent trop contraignants. L'année suivante, Calder et Martha Graham décidèrent de monter un nouveau spectacle intitulé *Horizons*: les mobiles et les pas de danse dialoguaient désormais chacun de leur côté, les mobiles conçus comme des "préludes visuels" intervenaient ainsi entre les danses. A en croire les critiques, l'impact des réalisations de Calder était tel, qu'il détournait l'attention du public de l'objectif principal du spectacle, en l'occurrence la danse.

Réalisée pendant la période de collaboration avec Martha Graham, *Dancers and sphere* est le reflet des recherches artistiques et philosophiques menées par Calder tout au long de sa carrière. C'est à la fois la maquette d'un plateau scénique et une mécanique bien huilée. Elle doit autant à l'esprit ludique du Calder enfant fabriquant ses propres jouets, qu'au Calder ingénieur dont la formation, théorique et pratique, avait été entraînée durant quatre ans au Stevens Institute de Hoboken dans le New Jersey. Par l'emploi d'un vocabulaire résolument abstrait, son œuvre permet d'établir de nombreuses analogies. On peut y voir aussi bien les pirouettes de danseuses que le jonglage d'acrobates sur une piste de cirque; ou encore identifier l'ensemble à un chapiteau ou à un bastingage dont les fanions virevoltent dans le vent. *Dancers and Sphere* témoigne de l'univers poétique et imaginatif de l'artiste sous une forme condensée et particulièrement suggestive.

Notes:
[1] La visite de l'atelier de Mondrian est racontée par Calder lui-même dans une lettre du 4 novembre 1934 adressée à Albert E. Gallatin. La lettre se trouve aux Arhives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., A.E. Gallatin Papers. La lettre traduite est citée dans l'ouvrage de A. Pierre, *Calder. La sculpture en mouvement*, Paris, 1996, pp. 94-95.

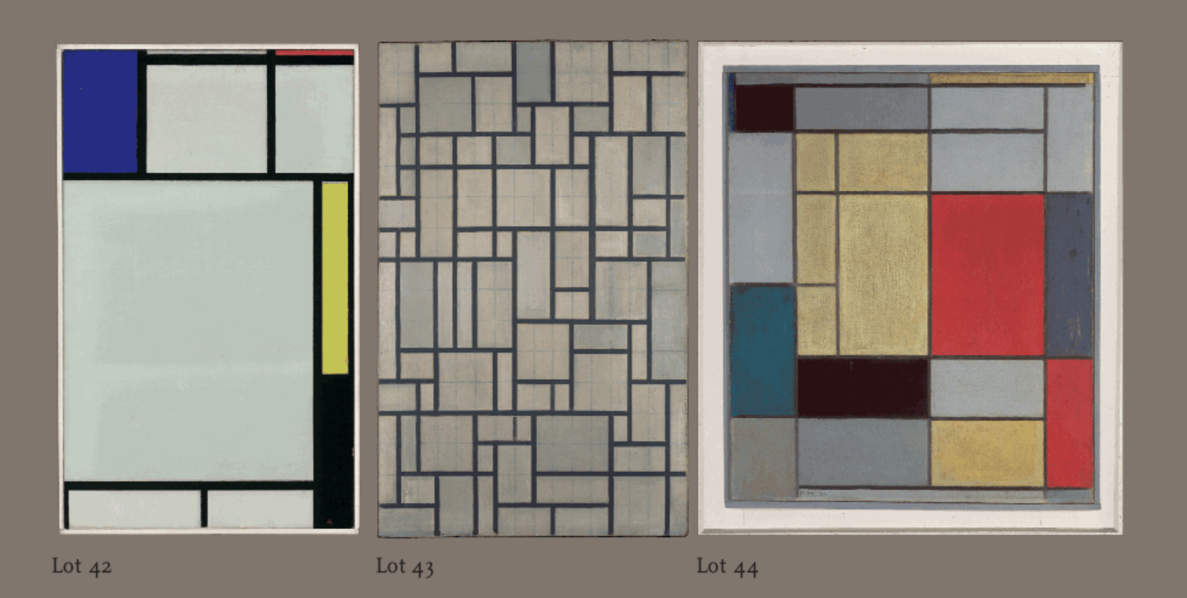
Please refer to page 244 for the English version of this text.



Piet Mondrian,

Composition avec bleu, rouge, jaune et noir, Composition avec grille 2 et *Composition I*

PAR YVE-ALAIN BOIS



Lot 42 Lot 43 Lot 44

Les trois tableaux abstraits de Piet Mondrian figurant dans la collection de Yves Saint Laurent-Pierre Bergé appartiennent chacun à un moment charnière de son œuvre, dont on peut retracer la généalogie et déterminer la descendance. Cet exercice est d'autant plus nécessaire si l'on veut saisir l'originalité et la signification de chacune de ces oeuvres. Pour l'évolutionniste convaincu qu'était Mondrian, du moins à partir du moment où, en 1912, il a découvert le cubisme, chaque tableau représentait en principe une avance sur le précédent. Moins dogmatiquement, nous dirions que chaque série de tableaux (car il travaillait toujours sur plusieurs toiles à la fois) se devait de constituer pour lui un pas en avant dans sa longue marche vers ce qu'il appelait le "néo-plasticisme," ou "le principe général de l'équivalence plastique." Bien qu'il s'agisse plus ici de conjoncture logique que de chronologie strictement établie dans les faits, nous avons trois cas de figure:

Composition avec grille 2 (voir lot 43), 1918 se situe au tout début de la série de neuf tableaux avec une grille modulaire réalisée par Mondrian en 1918-19, à un moment où tout allait si vite qu'il n'eut pas le temps de finir l'œuvre avant de passer à l'étape suivante:

Composition I (voir lot 44), 1920, au contraire, est l'une des dernières toiles de la série suivante (dont l'élaboration marque l'abandon progressif de la grille modulaire).

Composition avec bleu, rouge, jaune et noir (voir lot 42),

1922, fait partie d'un petit groupe de toiles très dynamiques dont le déséquilibre ou du moins la tension et l'instabilité contraste violemment avec les toiles beaucoup plus paisibles de l'année précédente, qui formaient la première mouture du style "néo-plastique" proprement dit.

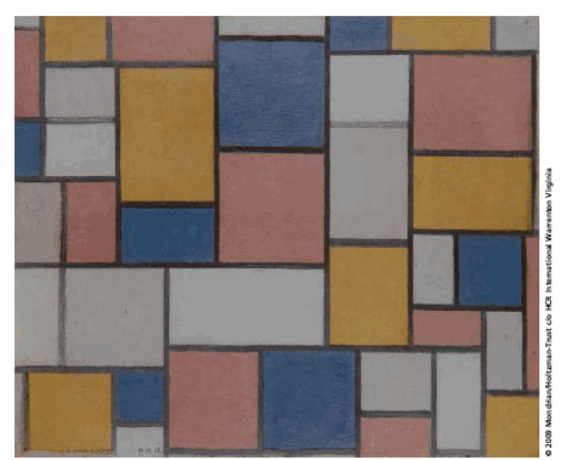
Entre le moment (juillet 1914) où il quitte Paris pour ce qui devait n'être qu'un séjour d'été en Hollande, et celui où il y revient cinq ans plus tard (juin 1919) la pensée picturale de Mondrian évolue à une vitesse si extraordinaire qu'il serait impossible de lui faire justice en quelques paragraphes. Traçons au moins quelques brefs jalons:
Lors de son premier séjour parisien (1912-1914), Mondrian a tout d'abord assimilé le cubisme de Picasso et Braque avant d'en proposer une interprétation toute personnelle, teintée de symbolisme, de théosophie, et d'idéalisme néo-platonicien, qui le conduira à l'abstraction peu après son retour en Hollande. Le véritable but du cubisme, selon lui - but devant lequel ses initiateurs auraient reculé - est de peindre l'essence des choses, de découvrir l'"universalité" qui se cache derrière leur apparence "particulière." Cette structure "universelle" est "l'opposition fondamentale" de la verticale et de l'horizontale, à quoi tout peut se réduire selon un procédé qui anticipe la digitalisation visuelle à quoi nous a accoutumé l'informatique. Très vite cependant Mondrian s'avise que si tous les spectacles que nous offre le monde ont pour dénominateur commun une grille sous-jacente dont la nature est abstraite et conceptuelle, il n'est point besoin de partir de la réalité. De plus, sous le coup de sa découverte de la dialectique hégélienne (même s'il s'agit d'une version édulcorée de cette philosophie), il conclue à la nécessité de réintroduire de la tension dans ses œuvres, tension que son procédé de réduction tendait à éliminer. L'œuvre doit tendre vers "l'équilibre," vers le "repos" conçu comme un signe de l'"universel", mais ce repos ne doit pas être donné d'emblée, il doit être la résultante d'un jeu actif d'oppositions à l'intérieur de chaque tableau. Le véritable passage à l'abstraction et à la tension dialectique ne s'effectuera qu'en 1917, après deux années de recherches effrénées. Ni *Composition en ligne* ni les deux petites toiles colorées qui flanquent ce tableau noir et blanc lors de sa première apparition publique, *Composition en couleur A* et *Composition en couleur B* n'ont de référent naturel. A partir de là, les choses s'accélèrent encore plus et surtout Mondrian achoppe sur le problème qu'il va tenter de résoudre l'année suivante en adoptant une grille modulaire.

Le problème en question, qui obsédait aussi ses amis du groupe De Stijl (notamment Theo van Doesburg et Vilmos Huszar), est celui de l'unité de la figure et du fond, ou plutôt de leur abolition réciproque. Abolir la figure (le "particulier") est l'un des buts essentiel de l'abstraction telle que Mondrian la comprend (on ne peut atteindre à "l'universalité" qu'à ce prix), mais cela est impossible dès qu'une surface picturale est perçue comme fond (et qui plus est, comme fond atmosphérique), qui s'efface au profit de ce qui est inscrit sur lui. S'apercevant que le fond blanc de *Composition en ligne* et de ses colistiers était passif et se creusait optiquement, Mondrian y voit la conséquence de la superposition des plans qui constituait l'un des éléments stylistiques les plus frappants de ces œuvres. Il réalise alors une série de tableaux dans lesquels il élimine toute superposition et accentue au contraire l'extension latérale de la composition pour déjouer toute illusion de profondeur (les plans colorés qui y figurent sont brutalement interrompus par la limite du tableau et semblent vouloir fuir hors-cadre). De plus, Mondrian aligne progressivement ces rectangles colorés, et, dans les deux derniers tableaux, divise le "fond" en autant de rectangles de différents blancs. Mais selon lui ces rectangles, colorés ou non, flottent encore trop, sont encore trop "individuels": il décide alors de les "déterminer", comme il dit, en les bordant de lignes de différents gris, lignes qui se prolongent en bordant plusieurs plans adjacents. Des trois tableaux qu'il peint à ce moment là, début 1918, il n'en reste qu'un (ex-collection Max Bill; fig. 1). Voilà où il en est quand il débouche sur sa série modulaire et donc sur *Composition avec grille 2* (lot 43).

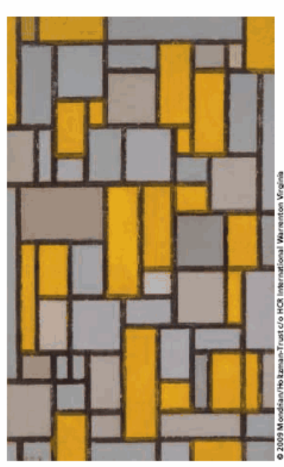
Pourquoi ce nouveau mode d'organisation de la surface picturale? N'est-il pas tout entier fondé sur la répétition, à savoir sur quelque chose que Mondrian a déjà condamné et exclu de son esthétique pour deux raisons (la première est que la répétition est naturelle — or selon lui, l'art ne doit rien devoir à la nature s'il veut être pleinement abstrait; la seconde est qu'elle participe d'une pensée "mathématique" qui est (pense-t-il) aux antipodes de l'intuition sur laquelle doit se fonder toute pratique artistique)? La réponse à cette énigme est assez simple pour peu que l'on entre dans la logique de Mondrian à cette époque. Bien qu'il ait réussi à empêcher ses rectangles colorés de creuser optiquement le fond dès 1917, puis qu'il les ait stabilisés par le réseau linéaire qui les enserre dans ses toiles de début 1918, Mondrian s'inquiète de leur tendance centrifuge (qui, tout autant qu'une illusion de profondeur, manifeste une indépendance de la figure - active - par rapport au fond - passif - et donc rétablit la hiérarchie qu'il s'efforce d'annuler). Comme il le dira plus tard à propos de ces œuvres, les rectangles "se mettaient encore trop en avant"[1]. Avec une grille modulaire, on supprime l'illusion de profondeur sans avoir à opter pour le moindre mal de l'extension latérale.

Qu'est-ce qu'une grille modulaire? C'est une grille dont toutes les unités sont formées à partir d'un même module, module dont les proportions sont les mêmes que celles du tableau. Il n'y a pas de reste, pas de trous possible, pas d'unité plus petite qu'un module (et il n'y a aucune différence entre figure et fond, puisque tout plan est, comme le tableau lui-même, un multiple du module de base). De plus, précisément parce que la répétition est donnée d'emblée (elle est immédiatement perceptible), on peut légèrement accentuer l'individualité des rectangles, afin de contrer l'absolutisme dogmatique de la grille modulaire, sans courir le risque qu'ils ne se "mettent en avant". C'est peut-être ce que voulait vérifier Mondrian dans ses deux premières toiles avec grille modulaire, celle qui se trouve aujourd'hui au Museum of Fine Arts, Houston (fig. 2), et celle de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

On peut se demander en effet pourquoi Mondrian a commencé sa série de toiles modulaires avec deux tableaux rectangulaires plutôt que carrés (les cinq tableaux qui suivront sont carrés). Cela tient peut-être à ce que cela permet une plus grande diversité dans la proportion des plans (et donc plus de tension). Dans le tableau de Houston, par exemple,



(fig. 1) Piet Mondrian, *Composition with Colored Planes and Gray Lines 1*, 1918.
Collection particulière, Suisse.

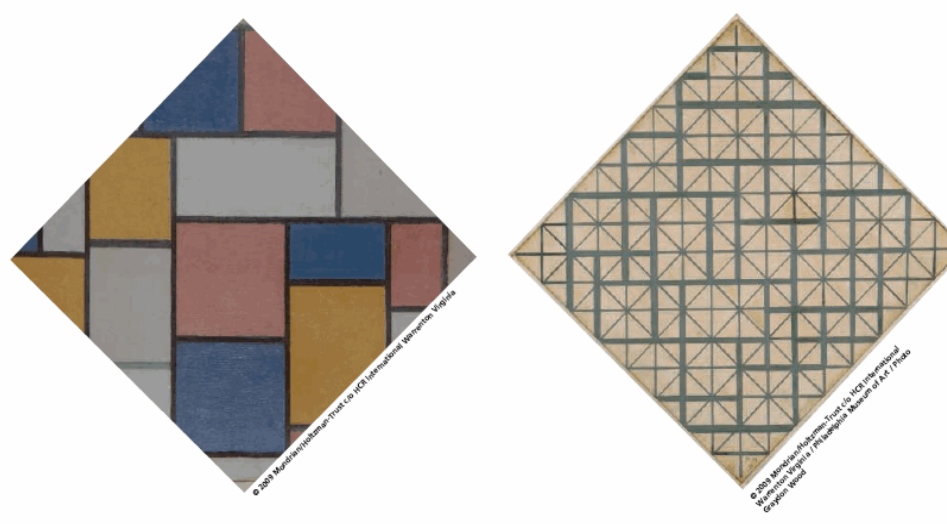


(fig. 2) Piet Mondrian, *Composition with Grid 1*, 1918.
Museum of Fine Arts, Houston.

les rectangles colorés (ou non) sont constitués d'un nombre d'unités modulaires qui va de 1 à 10, mais le nombre d'unités n'est pas la seule donnée à prendre en compte, car, le module étant rectangulaire, un même nombre d'unités peut donner lieu à des rectangles de proportions très différentes. Prenons par exemple le cas d'un rectangle constitué de six modules: fait de deux colonnes verticales de trois modules juxtaposées, ce rectangle sera oblong alors qu'un rectangle fait de deux rangées horizontales de trois modules juxtaposées sera carré.

Cela dit, dans le tableau de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé (comme dans les suivants), il semble que Mondrian ait voulu aller à rebours de cette diversité. Cette toile a le même nombre d'unités modulaires que celle de Houston (en fait tous les tableaux de cette série sont construits selon la division en 16x16=256 modules), mais ses unités sont réparties différemment. D'une toile à l'autre, non seulement les plans sont plus nombreux mais il y a augmentation du nombre de quadrilatères semblables, et diminution des rectangles uniques en leur genre. Dans le tableau de Houston, par exemple, on compte 15 types de rectangles différents pour 66 rectangles (dont 5 uniques), dans celui de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, il y a 12 types différents pour 79 rectangles (dont seulement 3 uniques). La tendance se poursuivra dans les cinq tableaux suivants (tous carrés, dont quatre "sur la pointe" ou "losangiques", comme disait Mondrian) et culminera dans les deux dernières toiles modulaires réalisées juste avant le départ définitif de Mondrian pour Paris en 1919: dans ces deux dernières toiles (*Composition avec grille 8* et *Composition avec grille 9*, plus connues comme *Composition en damier aux couleurs sombres* et *Composition en damier aux couleurs claires*), tous les plans colorés sont de taille identique puisqu'ils ne consistent chacun qu'en un module (même si parfois des plans voisins sont de la même couleur, créant de la sorte des sous-ensembles de configurations diverses).

C'est en partie cette tendance générale vers une plus grande régularité, à l'intérieure de cette série modulaire de tableaux, qui permet d'affirmer que *Composition avec grille 2* est postérieur au tableau de Houston. La date exacte du tableau est en effet inconnue. L'inscription "PM 15", de la main de Mondrian, a été apposée par ce dernier alors qu'il préparait une exposition rétrospective de son œuvre à New York en 1942 (à cette occasion le peintre, que l'on sait d'une honnêteté scrupuleuse, s'est trompé pour la date de plusieurs œuvres de sa période cubiste ou de ses débuts dans l'abstraction). Par contre, l'inscription "PM 18" apposée sur le tableau de Houston date bien de l'époque de sa réalisation (cette toile semble avoir été acquise par son premier propriétaire avant le départ de Mondrian pour Paris et être restée en Hollande, où Mondrian n'a jamais plus remis les pieds, jusqu'à son acquisition après guerre par un collectionneur américain). Mais si l'on peut dire avec quasi-certitude que Mondrian a peint *Composition avec grille 2* après la toile de Houston, il demeure quelques doutes quant à sa place logique, sinon chronologique dans la série des tableaux modulaires. Si l'on compare cette œuvre aux tableaux "losangiques" qui lui font suite dans la séquence proposée par Joop Joosten dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Mondrian, on ne peut qu'être frappé par sa plus grande ressemblance avec *Composition avec grille 5* (fig. 3) qu'avec les deux toiles précédentes[2]. *Composition avec grille 3, 4* (fig. 4), et *5* ont toutes en commun une opposition entre deux réseaux linéaires, l'un strictement modulaire et donné en filigrane et l'autre délimitant des plans (colorés ou non) en



(fig. 3) Piet Mondrian, *Composition with Grid 5: Lozenge Composition with Colors*, 1919.
Rijksmuseum Krller-Müller, Otterlo.

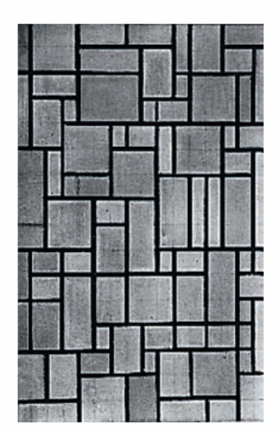
(fig. 4) Piet Mondrian, *Composition with Grid 4: Lozenge Composition*, 1919.
Philadelphia Museum of Art.

accentuant certaines lignes de ce premier réseau, mais la différence entre ligne accentuée et non-accentuée, qui va croissant du premier de ces trois tableaux à *Composition avec Grille 5*, est établie de manière pratiquement identique dans ce dernier tableau et dans *Composition avec grille 2*. De plus, alors que *Composition avec grille 3* et *4* sont strictement linéaires (il n'y a pas de division colorée), on voit très nettement apparaître, dans *Composition avec grille 2*, une division de la surface en plans de différents gris qui ressemblent fort aux plans de couleurs cassées de *Composition avec grille 5*.

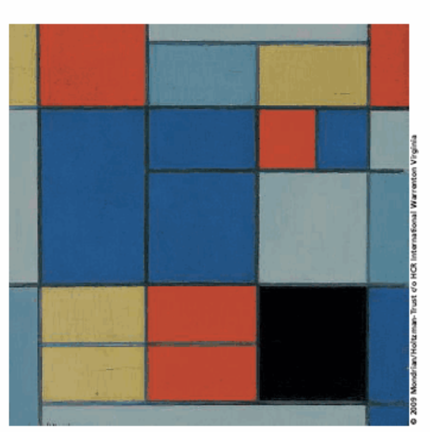
Dernière énigme concernant *Composition avec grille 2*. Une photographie de l'œuvre, qui porte au dos l'inscription 1919, révèle en effet un état antérieur du tableau (fig. 5). Celui-ci apparaît alors non seulement comme non signé mais aussi comme comportant plusieurs lignes du réseau accentué qui ont ensuite été effacées. Par ailleurs, ce qui est encore plus remarquable chez un peintre comme Mondrian, on aperçoit le bas du tableau sur une photographie de son atelier datant de 1926, mais celui-ci est alors accroché dans une orientation différente (tête en bas) par rapport à celle qu'il lui a donné plus tard en le signant. On se perd en conjecture à tâcher de comprendre ce qui a pu pousser Mondrian à retourner son tableau de haut en bas (sans doute, le fait que la division de base du tableau soit modulaire diminue-t-il l'impact de cette transformation - qui serait impensable pour tout tableau néo-plastique, c'est à dire postérieur à fin 1920). Par contre, il est clair que les lignes marquées qui ont été supprimées engendraient un certain nombre de dispositions symétriques que le peintre n'avait peut-être pas initialement perçues car elles étaient moins patentes dans l'orientation initiale du tableau. Contrairement à ce que suggère Joosten, je ne pense pas que cette correction a été faite au même moment où Mondrian a signé la toile[3]. D'une part, cet effacement engendre une diminution du nombre de rectangles, ce qui est l'inverse de ce qui se passe dans toutes les œuvres que Mondrian transforme à New York après les avoir considérées comme achevées lorsqu'il était encore en Europe. D'autre part, il a donné aux œuvres en question une double date, ce qui n'est pas le cas ici.

De fait, la correction, quoique minime, va à l'encontre de la progression vers une régularité toujours plus grande, mentionnée plus haut comme caractéristique de la série de tableaux modulaires (la suppression d'une ligne engendre l'expansion d'un rectangle de six à huit unités modulaires, formé de la juxtaposition de deux colonnes verticales de modules, qui est unique en son genre dans le tableau - alors que dans l'état photographié en 1919, il y avait en cet endroit deux rectangles, l'un vertical de six unités, l'autre horizontal de deux unités, dont il y a beaucoup d'autres occurrences dans le tableau). Or ce qui semble ici, à première vue, comme un retour en arrière pourrait en fait signaler que la correction est un pas timide dans la direction de la série suivante, à laquelle *Composition I* (lot 44) , 1920 appartient et au cours de laquelle Mondrian va progressivement éliminer peu à peu toute dépendance à l'égard de la régularité modulaire.

On peut se demander la raison de cette volte-face. La grille modulaire n'est-elle pas une trouvaille particulièrement



(fig. 5) Photographie du premier état de *Composition with Grid 2* en 1918.



(fig. 6) Piet Mondrian, *Composition C*, 1920. The Museum of Modern Art, New York.

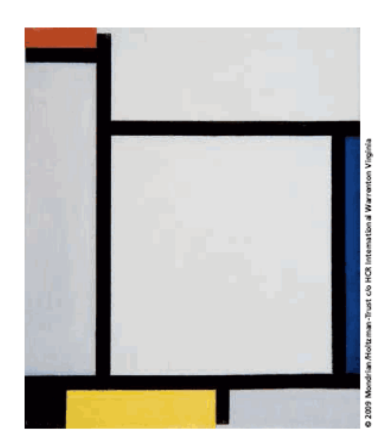
efficace, comme bon nombre d'artistes s'en aviseront tout au long du XXe siècle, dans la lutte contre la hiérarchie compositionnelle, contre l'opposition figure/fond, et pour l'élaboration d'un mode pictural *all over*, toutes choses à quoi Mondrian aspirait fortement en 1918-19? Il y a en fait plusieurs raisons concurrentes à ce revirement. La première est familière car c'est ce qui avait déjà conduit Mondrian à l'abstraction au sortir de sa période de "digitalisation" cubiste: il n'y a pas assez de tension dans une grille modulaire, en elle l'équilibre se donne d'emblée, sans combat dialectique. La seconde est contingente: tout indique (et notamment les textes que Mondrian écrit à l'époque contre l'inscription de la temporalité et contre l'illusionnisme en peinture) que Mondrian n'appréciait guère l'effet secondaire de bombardement optique qu'engendrait la multiplication des croisements de lignes dans ses toiles modulaires (un dynamisme très Op Art qu'il saura au contraire mettre en œuvre dans ses tous derniers tableaux réalisés à New York). La troisième est plus importante, et révèle à quel point, pour médiocre écrivain qu'il soit, Mondrian est néanmoins un penseur de taille: ce que lui a révélé son travail avec les grilles modulaires, c'est que l'on ne peut pas totalement supprimer la subjectivité; que la composition (et donc un minimum de hiérarchie) est inévitable et qu'il faut donc lui ménager une soupape de sécurité. Plus encore: puisqu'on ne peut pas supprimer la figure par les moyens de la grille modulaire (dès qu'il y a composition il y a figure), il faut trouver un autre moyen de le faire, il faut trouver le moyen de transformer la composition (ou la figure) en machine de guerre contre elle-même. Ce nouveau système qui s'appellera le néo-plasticisme émergera à la fin de 1920 avec *Composition avec jaune, rouge, noir, bleu et gris* au Stedeljik Museum d'Amsterdam. Au cours de cette année, Mondrian peint sept toiles dans laquelle il s'éloigne progressivement de la grille modulaire. *Composition I* (lot 44), 1920 est l'une des dernières de la séquence.

Une comparaison entre cette œuvre et une toile située au début de la série suffira à faire état de l'évolution en question. Une grille régulière gouverne en partie *Composition C*, 1920, au Museum of Modern Art de New York (fig. 6), mais alors que dans les toiles modulaires de 1918-19 il y avait une congruence parfaite entre grille modulaire et format du tableau, il y a ici une disjonction, car seule la zone centrale de la toile est contrôlée par le module: celle-ci est entourée sur ses bords de plages étroites qui ne tombent pas sous le coup de sa juridiction. Ces longs rectangles sont ici un agent de dérégulation (alors que les bords du tableau, dans les toiles de la série précédente, était l'endroit où s'affirmait avec le plus de force la règle modulaire puisque le module était lui-même fondé sur le format, et donc les limites, du tableau). La grille centrale est faite de neuf carrés qui diffèrent tous soit par la couleur soit par la manière dont ils sont (ou non) divisés. A noter que les limites inférieure et supérieure d'un des modules carrés, au coin supérieur gauche, ne sont pas tracées mais impliquées. Cela même, qui aurait pu signifier que la force du module était désormais si grande que Mondrian n'y avait plus besoin de le marquer, signifie, au contraire, que son rôle générateur touche à sa fin.

Dans *Composition I* (lot 44), en effet, le module a à peu près disparu. Ce tableau comporte lui aussi une grille interne (mais



fig. 7) Piet Mondrian, *Composition with Yellow, Red, Black, Blue and Gray*, 1920.
Stedelijk Museum, Amsterdam.

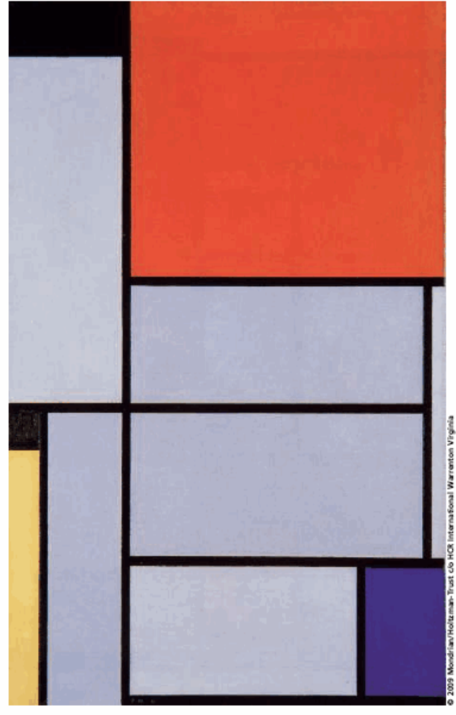


(fig. 8) Piet Mondrian, *Composition with Red, Blue, Black, Yellow and Gray*, 1921.
Gemeentemuseum, La Haye.

elle est moins distincte que dans la toile du Museum of Modern Art en ce sens qu'à l'inverse de ce qui se passe dans celle-ci les rectangles qui bordent cette grille interne sur les côtés gauche et droit ne diffèrent pas essentiellement de ceux qu'elle contient, ce que font encore au contraire les rectangles qui s'étirent horizontalement en haut et en bas du tableau). A l'intérieur de cette grille interne, seules deux rangées horizontales de rectangles ont la même hauteur (deuxièmes rangées en partant du haut et du bas). De plus, le rectangle jaune de la rangée du haut est coupé par une ligne qui le divise en deux parties inégales et le relie aux rectangles adjacents, jaunes eux aussi, qui forment avec lui un rectangle plus large subdivisé en cinq. Notons enfin qu'aucune ligne du tableau ne va bord à bord, ce qui a tendance à desserrer l'étau du réseau linéaire et à accentuer, au contraire, l'énergie de la couleur.

Cette montée de la couleur n'est d'ailleurs pas un hasard, elle va de pair avec l'émancipation du module. Alors qu'il peignait une autre toile de cette même série (*Composition III*, 1920; Joosten, no. B110), Mondrian reçu la visite du peintre Léopold Survage qui trouva le tableau "pas si bien équilibré que ça". Selon Survage, rapporte Mondrian dans la lettre qu'il écrit à Théo van Doesburg à propos de cette conversation, "le jaune n'était pas harmonieux tout contre le rouge, etc. Et les deux petits plans bleus en haut n'étaient pas contrebalancés par un autre plan bleu en bas (j'ai tendance à penser que c'est en partie ce qui rend ce tableau si décentré. je lui ai alors dit que nous étions à la recherche d'une autre harmonie (...) J'ai compris qu'avec des proportions bien équilibrées on n'a pas toujours besoin d'harmoniser les couleurs, et j'ai pris la peine de rédiger quelques notes à ce sujet"[4]. Quelques mois plus tard, il ajoutera: "Je crois qu'un équilibre fondé sur les dissonances peut exister"[5]. Alors qu'il écrit cela Mondrian est en train de peindre son premier tableau néo-plastique (qui reprend très distinctement l'agencement de *Composition III*, mais sans plus aucune trace de module cette fois). Dans cette *Composition avec jaune, rouge, noir, bleu et gris*, (fig. 7) Mondrian adopte des couleurs pures, saturées (et non "harmonisées" par la réduction tonale d'intensité qui caractérise les sept œuvres qui précèdent, dont la toile de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé), et il a non seulement "décentré" le tableau, mais réussi à éliminer le centre (la figure) sans avoir eu recours au *all-over* modulaire. La toile comporte un carré blanc en plein milieu (situé sur l'axe de symétrie), mais malgré sa position dominante nous ne le remarquons qu'au prix d'un effort d'attention démesuré, notre regard se concentrant plutôt sur les plans de couleurs vives situés à la périphérie.

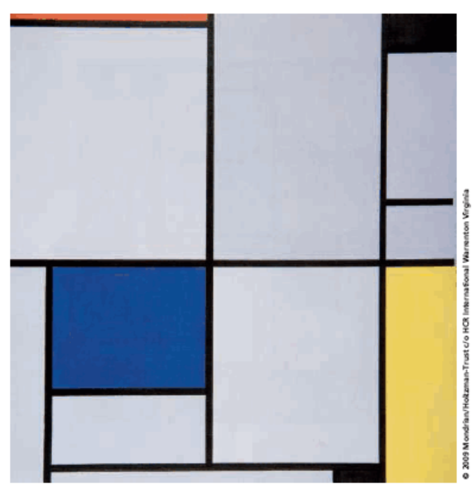
Pendant les trois années qui suivent cette invention du néo-plasticisme, Mondrian va peindre une quarantaine de toiles, soit un bon cinquième de sa production à partir de ce moment jusqu'à sa mort en 1944, une frénésie créatrice plutôt rare chez l'artiste, qui oeuvrait lentement. La plupart de ces toiles adoptent un certain nombre de règles communes. Par exemple: aucun plan coloré ne doit être juxtaposé à un autre - il doivent être toujours séparés par au moins un plan de "non-couleur", comme disait Mondrian - à savoir de noir, gris ou blanc. Ou encore: les plans colorés doivent toujours être situés à la périphérie du tableau. Par ailleurs, la plupart de ces tableaux tourne autour de trois schémas de base. Dans le premier schéma, tout tourne



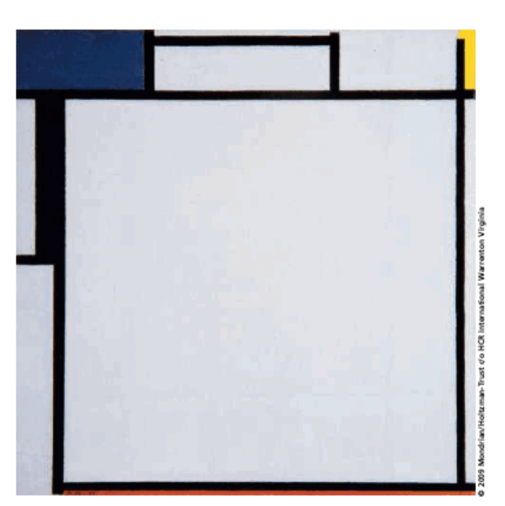
(fig. 9) Piet Mondrian, *Tableau I, with Black, Red, Yellow, Blue and Light Blue*, 1921.
Museum Ludwig, Cologne.

autour d'un carré ou d'un faux carré central qu'il s'agira de décentrer, d'annihiler en tant que *Gestalt* (ce schéma est adopté, on l'a vu dès le tableau inaugural de 1920 au Stedelijk Museum (fig. 7), mais le meilleur prototype, à partir duquel Mondrian élaborera de nombreuses variations, est *Composition avec rouge, bleu, noir, jaune et gris*, 1921, du Gemeente Museum de La Haye; fig. 8). Dans le second schéma, un des plans colorés est plus large que les autres, et n'est donc plus, strictement parlant, à la périphérie bien qu'il soit comme les autres délimité par un bord du tableau (ou deux bords, s'il est situé dans un coin, comme dans *Tableau I*, 1921 du Museum Ludwig à Cologne; fig. 9). Dans le troisième schéma, le centre est occupé par le croisement d'une ligne verticale et d'une horizontale qui vont chacune bord à bord (c'est lorsqu'il adopte ce schéma que Mondrian déroge à la règle périphérique, comme dans *Tableau I, avec rouge, noir, bleu et jaune*, 1921, du Gemeentemuseum de La Haye (fig. 10), sans doute parce qu'il a besoin de placer au moins un plan coloré tout contre la croix afin que celui-ci la "mange" visuellement et l'empêche de se constituer en figure et d'être lue comme un symbole, ce qu'il craignait avant tout).

Or, ce qu'il y a d'extraordinaire dans *Composition avec bleu, rouge, jaune et noir* (lot 42) de 1922, c'est qu'il n'appartient à aucun de ces sous-groupes. Tout ce passe comme si Mondrian, après avoir exploré avec une jubilation apparente toute la potentialité de ses trois schémas compositionnels, se décide soudain à ruer dans les brancards. Rien dans cette toile ne rappelle l'équilibre savamment pesé des toiles qui lui sont contemporaines (il y a certes d'autres exceptions, comme *Composition avec bleu, jaune, noir et rouge*, 1922, de la Staatsgalerie de Stuttgart (fig. 11), ou *Composition avec jaune, bleu et bleu-blanc*, 1922, de la Menil Collection à Houston (Joosten, no. B143), mais aucune n'ont l'audace du tableau de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé). Le fait que la composition soit si chargée dans sa partie supérieure, la non coïncidence des divisions verticales en haut et en bas du tableau, qui engendre une sorte de ligne oblique virtuelle, l'étrangeté de la ligne noire longeant le bord droit du tableau et délimitant le rectangle jaune, la non moins grande étrangeté de la fine bande blanche jouxtant la bande rouge en bordure de la limite supérieure du tableau, ce vaste rectangle blanc, enfin, qui bien qu'ouvert sur le côté gauche n'est pas centrifuge: tout, dans ce tableau, est fait pour désarçonner le spectateur familier des merveilles de



(fig. 10) Piet Mondrian, *Tableau I, with Red, Black, Blue and Yellow,* 1921.
Gemeentemuseum, La Haye.



(fig. 11) Piet Mondrian, *Composition with Blue, Yellow, Black and Red,* 1922.
Staatsgalerie, Stuttgart.

balance compositionnelle que sont la grande majorité des toiles néo-plastiques de Mondrian avant son introduction de la double ligne en 1932 et la transformation radicale qui s'en suivit. Il y a quelque chose de quasiment baroque dans la virtuosité dont fait preuve Mondrian dans cette toile: jamais Van Doesburg n'aurait pu dire devant cette toile, comme il l'écrivit dans son journal après sa rupture définitive avec son ancien ami et mentor, que l'œuvre de Mondrian était tout aussi classique que celle de Poussin[6].

Sitôt fini le tableau fut acquis par Mme Kröller-Müller (qui ne l'avait pourtant pas vu - une amie de Mondrian, de passage à Paris, se chargeant de ramener la toile en Hollande). On est en droit de se demander ce qui se serait passé si l'œuvre était restée plus longtemps en possession de son auteur et qu'il eut pu la contempler à loisir. Je gage que la révolution qui s'accomplit dans son mode de pensée picturale dans les années trente serait advenue plus tôt.

Notes :

[1] P. Mondrian, "Toward the True Vision of Reality" (1941), repris dans H. Holtzman et M.S. James, *The New Art-The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston, 1986, p. 339.

[2] J.M. Joosten, *Piet Mondrian: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944*, New York, 1998, pp. 266-276.

[3] *Ibid.*, p. 268.

[4] P. Mondrian, lettre du 15 juin 1920 à Theo van Doesburg, citée par Els Hoek dans "Piet Mondrian", essai inclus dans le recueil collectif publié sous la direction de Carel Blotkamp, *De Stijl: The Formative Years*, Cambridge, 1986, p. 63. Hoek identifie à tord le tableau dont parle ici Mondrian comme étant la *Composition II* de la Fondation Juan March à Madrid (Joosten, no. B109), qui ne correspond pas à la description qu'en donne le peintre alors que celle-ci s'accorde parfaitement avec avec le petit format carré et les plans colorés de *Composition III*.

[5] Lettre non datée de Piet Mondrian à Theo van Doesburg, citée par Hoek (*ibid.*, p. 64), qui la date de septembre 1920.

[6] Voir le fragment daté du 1 novembre 1930 dans le "journal d'idées" de Theo van Doesburg, publié à titre posthume dans *De Stijl* (janvier 1932, p. 28).

Please refer to page 246 for the English version of this text.

λ42

PIET MONDRIAN (1872-1944)

Composition avec bleu, rouge, jaune et noir

signé du monogramme 'PM' (en bas à droite)
huile sur toile
79.6 x 49.8 cm. (31⅞ x 19½ in.)
Peint en 1922; avec baguettes d'origine

€7,000,000-10,000,000

US$8,900,000-13,000,000

GBP6,000,000-8,500,000

PROVENANCE:

Helene Kröller-Müller, Wassenaar (acquis auprès de l'artiste, 1922).
Anton G. Kröller, Hoenderloo (par descendance, 1939).
Collection particulière (par descendance, 1941).
Kunsthandel K.A. Legat-Ehrlich, La Haye.
Jon Nicholas Streep, Amsterdam/New York (acquis auprès de celui-ci, vers 1946).
Nierendorf Gallery, New York.
Leo Castelli, New York (acquis en 1949).
Rose Fried Gallery, New York (acquis en 1955).
Israël Rosen, Baltimore (acquis auprès de celle-ci, 14 mai 1955).
Galerie Beyeler, Bâle (acquis auprès de celle-ci, 1972).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci, vers 1978).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, 1978.

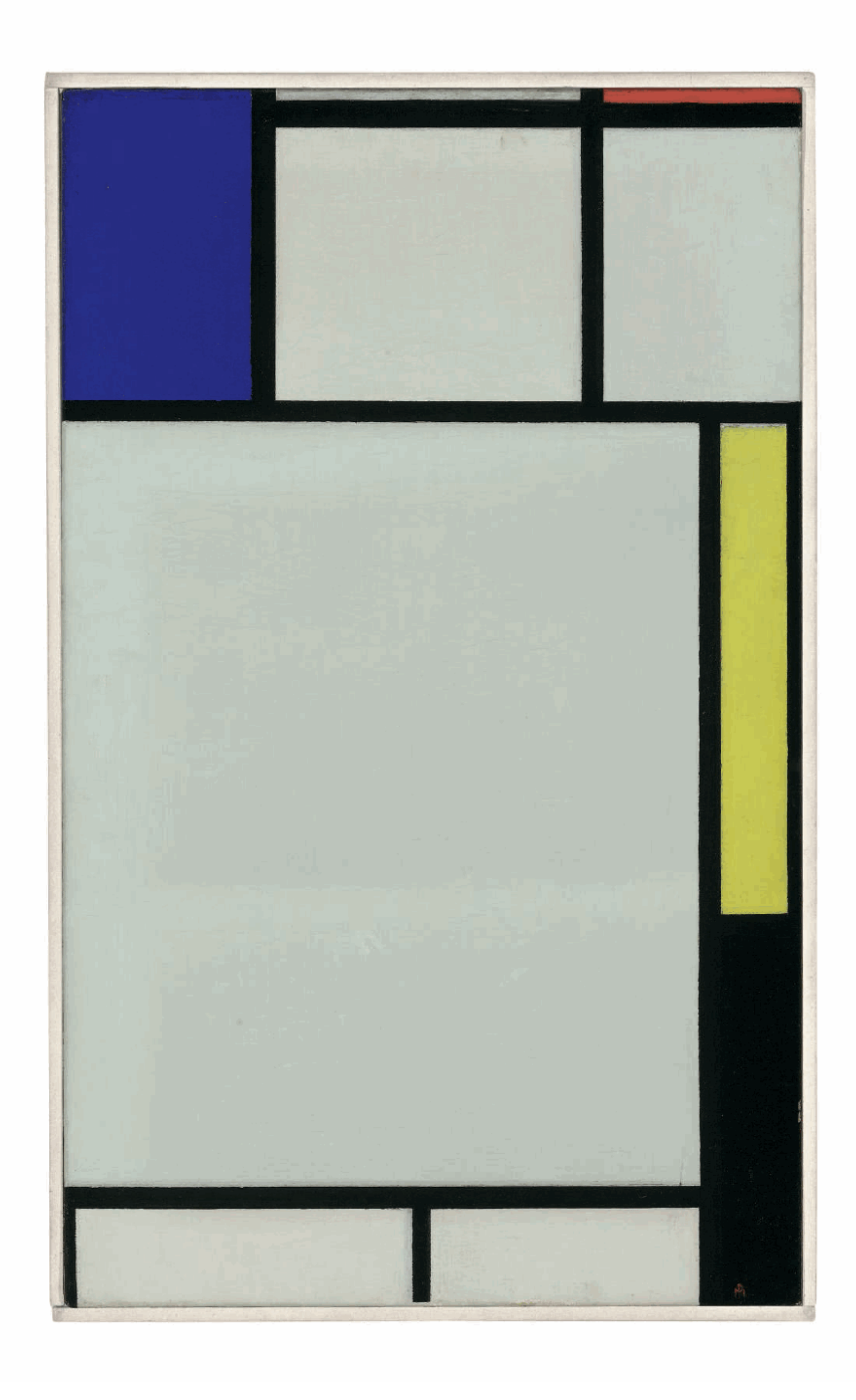
EXPOSITION:

New York, Sidney Janis Gallery, *Piet Mondrian: Paintings 1910 Through 1944*, octobre-novembre 1949, no. 20 (titré 'Composition').
New York, Rose Fried Gallery, *Group*, décembre 1952, no. 10.
The Art Gallery of Toronto et Philadelphia Museum of Art, *Piet Mondrian*, février-mai 1966, p. 184, no. 93 (illustré, p. 185; titré 'Composition').
La Haye, Haags Gemeentemuseum; Washington, D.C., National Gallery of Art et New York, The Museum of Modern Art, *Piet Mondrian: 1872-1944*, décembre 1994-janvier 1996, p. 208, no. 100 (illustré en couleur).
Paris, Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent, *Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art*, mars-octobre 2004, p. 17 (illustré en couleur, p. 16).
A Coruña, Fundación Caixa Galicia, *Yves Saint Laurent: diálogo con el arte*, février-mai 2008 (illustré en couleur).

BIBLIOGRAPHIE:

P. Mondrian, *Letter to Salomon Bernard Slijper*, datée du 5 mai 1922.
P. Mondrian, *Letter to Théo van Doesburg*, datée du 25 mai 1922.
H.P. Bremmer, *Catalogus van de schilderijen-verzameling van Mevrouw H. Kröller-Müller*, La Haye, 1925, vol. V, no. 7 (illustré, p. 551; titré 'Compositie').
H.P. Bremmer, *Catalogus van de schilderijen-verzameling van Mevrouw H. Kröller-Müller*, La Haye, 1928, no. 157 (illustré, p. 855; titré 'Compositie').
M. Seuphor, *Piet Mondrian: Life and Work*, New York, 1956, p. 427, no. 469 (illustré, p. 385, pl. 33, no. 320; titré 'Composition'; dimensions erronées).
Piet Mondriaan, catalogue d'exposition, La Haye, Haags Gemeentemuseum, 1966, no. 103 (illustré sous le numéro 162, p. 162).
F. Elgar, *Mondrian*, New York, 1968, p. 242, no. 111 (illustré, p. 119; titré 'Composition').
M. Butor et M.G. Ottolenghi, *Tout l'œuvre peint de Mondrian*, Milan, 1974, p. 110, no. 337 (illustré, p. 109; titré 'Composition').
"La Passion de l'Art: Yves Saint Laurent", *in Du*, no. 10, octobre 1986, p. 40 (illustré en couleur à l'envers; daté '1920').
J.M. Joosten, *Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944*, New York, 1998, vol. II, pp. 189 et 304, no. B142 (illustré).

'COMPOSITION WITH BLUE, RED, YELLOW AND BLACK'; SIGNED WITH MONOGRAM LOWER RIGHT; OIL ON CANVAS; IN ARTIST'S FRAME.



λ43

PIET MONDRIAN
(1872-1944)

Composition avec grille 2

signé des initiales et daté 'PM 1915'
(en bas à gauche); numéroté 'No. 15'
(sur le retour de la toile)
huile sur toile
97.4 x 62.5 cm. (38⅜ x 24⅝ in.)
Peint en 1918; nettoyé et tourné à 180°
par l'artiste en 1942

€7,000,000-10,000,000

US$8,900,000-13,000,000

GBP6,000,000-8,500,000

PROVENANCE:

Atelier de l'artiste.
Harry Holtzman, New York
(par descendance, 1944).
Marlborough-Gerson Gallery, New York
(acquis auprès de celui-ci, 1964).
Otto Preminger, New York (acquis auprès de celle-ci, 1968).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celui-ci, 1980).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, juillet 1980.

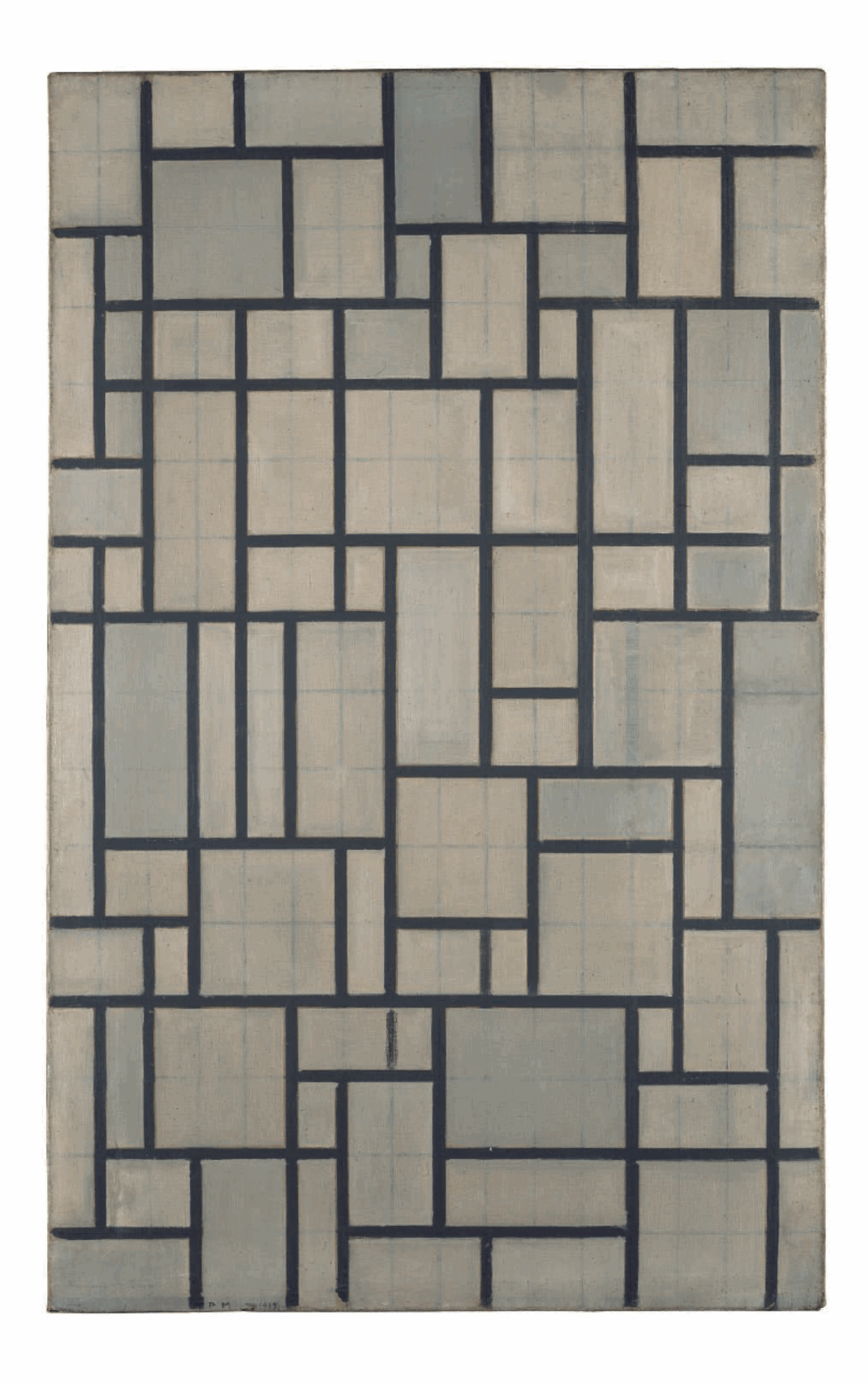
EXPOSITION:

New York, Valentine Gallery, *Paintings and Drawings by Mondrian*, janvier-février 1942, no. 15 (titré 'Composition'; daté '1915').
New York, The Museum of Modern Art, *Piet Mondrian*, mai-septembre 1945, no. 20 (titré 'Composition in Gray'; daté '1919').
New York, Sidney Janis Gallery, *Piet Mondrian*, février-mars 1951, no. 18 (titré 'Black & Grey Composition'; daté '1915').
New York, Sidney Janis Gallery, *Painters of de Stijl. Debut of Abstract Art in Holland: 1917-21*, mai-juin 1951, no. 5 (titré 'Black and Grey Composition'; daté '1919').
New York, Sidney Janis Gallery, *Mondrian*, septembre-novembre 1957, no. 12 (illustré; titré 'Composition in Grey'; daté '1919').
New York, Marlborough-Gerson Gallery Inc., *Mondrian: De Stijl and Their Impact*, avril 1964, p. 13, no. 16 (titré 'Composition in Grey'; daté '1915').
Londres, Marlborough Fine Art Gallery et New London Gallery, *Aspects of Twentieth Century Art*, juillet-août 1964, no. 16 (titré 'Composition in Grey'; daté '1915').
Santa Barbara, Museum of Art et Dallas Museum of Fine Arts, *Piet Mondrian*, janvier-avril 1965, no. 51 (titré 'Composition in Gray'; daté '1919').
The Art Gallery of Toronto, *Piet Mondrian 1872-1944*, février-mars 1966, p. 170, no. 86a (illustré).
Buffalo, The Albright-Knox Art Gallery, *Plus by Minus: Today's Half-Century*, mars-avril 1968, no. 130 (titré 'Composition in Grey'; daté '1919').
Stuttgart, Staatsgalerie; La Haye, Haags Gemeentemuseum et The Baltimore Museum of Art, *Mondrian: Drawings, Watercolours, New York Paintings*, décembre 1980-septembre 1981, p. 88, no. 104 (illustré, p. 190; titré 'Composition in Grey'; daté '1918-19').
Paris, Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent, *Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art*, mars-octobre 2004, p. 21 (illustré en couleur, p. 20).

BIBLIOGRAPHIE:

R. Motherwell, "Plastic Art and Pure Plastic Art 1937 and Other Essays, 1941-1943: Piet Mondrian", *in The Documents of Modern Art*, New York, 1945, p. 12 (illustré à l'envers; titré 'Painting'; daté '1915').
J.J. Sweeney, "Piet Mondrian", *in The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 12, no. 4, printemps 1945, p. 8 (illustré en couleur; titré 'Composition in Gray'; daté '1919').
O. Morisani, *L'astrattismo di Piet Mondrian*, Venise, 1956, no. 54 (illustré à l'envers; titré 'Composizione in grigio'; daté '1919').
M. Seuphor, *Piet Mondrian: Life and Work*, New York, 1956, p. 426, no. 439 (illustré, p. 265 et 382, no. 295; titré 'Composition in Gray'; daté '1919').
C. Biederman, *The New Cézanne: From Manet to Mondrian*, Red Wing, Minnesota, 1958, p. 98, no. 31 (illustré; titré 'Composition Black and Gray'; daté '1919').
C. Blok, *Piet Mondriaan: Een catalogus van zijn werk in Nederlands openbaarbezit*, La Haye, 1964, pp. 33 et 36.
R. Welsh, "Piet Mondrian: Introduction and Catalogue", *in Piet Mondrian*, catalogue d'exposition, The Art Gallery of Toronto, 1966, pp. 150 et 171.
R.P. Lohse, "Standard, Series, Module: New Problems and Tasks of Paintings", *in Module, Pro-portion, Symmetry, Rhythm*, New York, 1966, p. 133, no. 6 (titré 'Composition in Gray'; daté '1919').
H.L.C. Jaffé, *Piet Mondrian*, Londres, 1970, p. 37, no. 63 (illustré; titré 'Composition in Gray'; daté '1919').
M. Seuphor, *L'Art Abstrait 1910-1918: Origines et premiers maîtres*, Paris, 1971, vol. I, p. 221, no. 106 (illustré, p. 205; titré 'Composition en gris'; daté '1919').
J.M. Joosten, "Piet Mondrian: Abstraction and Compositional Innovation", *in Artforum*, no. 8, avril 1973, p. 57 (titré 'Composition in Gray'; daté '1918').
J.M. Joosten, "17 brieven van Piet Mondriaan aan ds H. van Assendelft 1914-1919", *in Museumjournaal 18*, no. 5, octobre 1973, p. 222.
M.G. Ottolenghi, *L'opera completa di Mondrian*, Milan, 1974, p. 109, no. 311 (illustré, p. 107; titré 'Composizione in grigio'; daté '1919').
C. Blok, *Piet Mondriaan: Een catalogus van zijn werk in Nederlands openbaarbezit*, Amsterdam, 1974, p. 54 (titré 'Compositi in grijs').
T. Threlfall, "Piet Mondrian: An Untitled and Unknown Drawing *circa* 1918", *in Art History*, vol. I, no. 2, juin 1978, pp. 231 et 233.
T. Threlfall, *Piet Mondrian. His Life's Work and Evolution 1872 to 1944*, Londres, 1978, pp. 254-255 et 258-259.
E. Hoek, "Mondriaan", *in De Beginjaren van De Stijl 1917-1922*, 1982, pp. 66 et 68.
R. Welsh, "Mondrian dessinateur", *in L'Atelier de Mondrian: Recherches et dessins*, Paris, 1982, p. 134, no. 104 (illustré; titré 'Composition en gris'; daté '1918-19', erronément indiqué 'signé d'une main étrangère en bas à gauche').
Y.-A. Bois, "Du projet au procès", *in L'Atelier de Mondrian: Recherches et dessins*, 1982, no. 30 (illustré, pl. 104; titré 'Composition en gris'; daté '1918-19').
J. Meuris, *Piet Mondrian*, Paris, 1991, p. 152, no. 208 (illustré; titré 'Composition en gris'; daté '1919').
J. Milner, *Mondrian*, Londres, 1992, p. 151, no. 115 (illustré en couleur; titré 'Composition en gris; daté '1919').
J.M. Joosten, *Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944*, New York, 1998, vol. II, pp. 268, 407 et 408, no. B96.305 (illustré, p. 408; illustré, p. 268 (titré 'Composition with Grid 2 (unfinished?)').
"Les chefs-d'œuvre de la collection Yves Saint Laurent Pierre Bergé", *in Connaissance des Arts*, h.s., no. 271, janvier 2006 (illustré en couleur).

'COMPOSITION WITH GRID 2'; SIGNED WITH INITIALS AND DATED LOWER LEFT; NUMBERED ON THE TURNING EDGE; OIL ON CANVAS.



λ44

PIET MONDRIAN (1872-1944)

Composition I

signé des initiales et daté 'PM 20' (en bas à gauche); signé, titré et numéroté 'no. I Composition I PIET MONDRIAN' (sur le châssis)
huile sur toile
75.2 x 65 cm. (29⅝ x 25⅝ in.)
Peint en 1920; dans son cadre d'origine

€5,000,000-7,000,000

US$6,400,000-8,900,000

GBP4,300,000-5,900,000

PROVENANCE:

Galerie de l'Effort Moderne (Léonce Rosenberg), Paris; vente, Me Mak, Amsterdam, 19 octobre 1921, lot 80.
Helene Kröller-Müller, La Haye (acquis au cours de cette vente).
Gertrud Julie van Winsen-Arper, La Haye (don de celle-ci); vente, Sotheby & Co., Londres, 2 juillet 1969, lot 78.
Galerie Tarica, Paris (acquis au cours de cette vente).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, septembre 1987.

EXPOSITION:

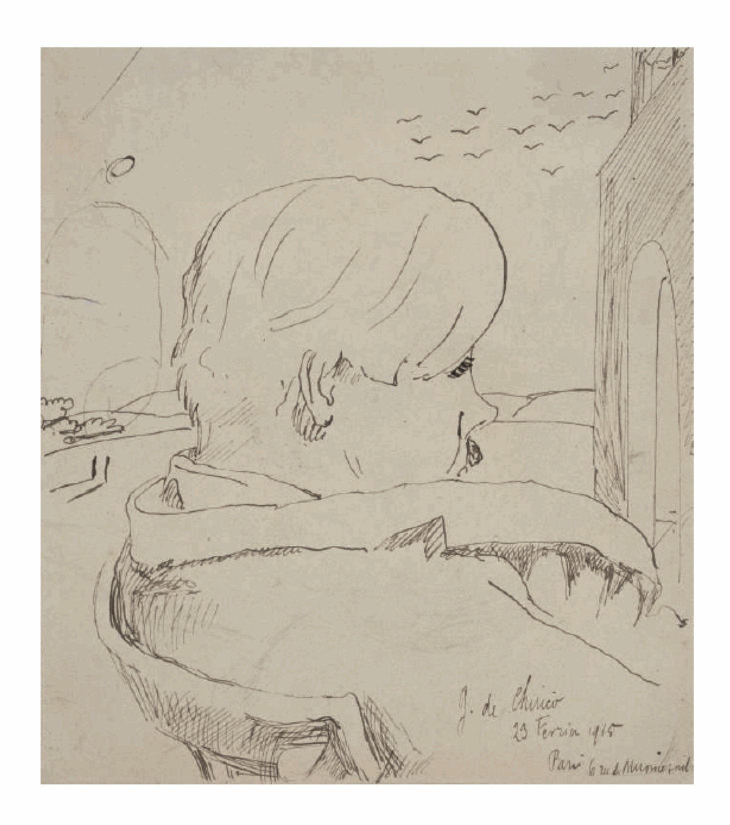
Paris, Galerie de l'Effort Moderne (Léonce Rosenberg), *Les Maîtres du Cubisme*, 1921.
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, *Paris-Moscou 1900-1930*, mai-novembre 1979, p. 528.
Paris, Forum des Halles, *Patrie des Peintres: 150 chefs-d'œuvre de Renoir à nos jours évoquent un siècle d'histoire à travers les cafés artistiques de Montmartre à Montparnasse*, juin-juillet 1978, p. 60 (illustré).
Madrid, Fundación Juan March, *Piet Mondrian: Oleos, Acuarelas y Dibujos*, janvier-mars 1982, no. 50 (illustré en couleur).
Paris, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, *Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art*, mars-octobre 2004, p. 19 (illustré en couleur).

BIBLIOGRAPHIE:

L. Rosenberg, "Exposition des 'Maîtres de Cubisme'", *in Bulletin de L'Effort Moderne*, vol. I, no. 1, janvier 1924 (illustré).
E. Hoek, "Mondriaan", *in De beginjaren van De Stijl 1917-1922*, 1982, p. 74 (illustré, fig. 51).
J. Meuris, *Piet Mondrian*, Paris, 1991, p. 230, no. 306 (illustré).
Mondrian in New York, catalogue d'exposition, Tokyo, Galerie Tokoro, 1993, no. 80 (titré 'Œuvre néoplastique').
J.M. Joosten, *Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944*, New York, 1998, vol. II, pp. 281-282, no. B108 (illustré, p. 281).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 53 (illustré en couleur).

'COMPOSITION I'; SIGNED WITH INITIALS AND DATED LOWER LEFT; SIGNED, TITLED AND NUMBERED ON THE STRETCHER; OIL ON CANVAS; IN ARTIST'S FRAME.


PM 25



λ45

GIORGIO DE CHIRICO (1888-1978)

Ritratto di Paul Guillaume

signé, daté et situé 'G. de Chirico 23 Février 1915 Paris 6 rue de Miromesnil' (en bas à droite)
plume, encre noire et traces de mine de plomb sur papier
16.3 x 14.8 cm. (6⅜ x 5⅞ in.)
Exécuté le 23 février 1915

€40,000-60,000

US$51,000-76,000

GBP34,000-51,000

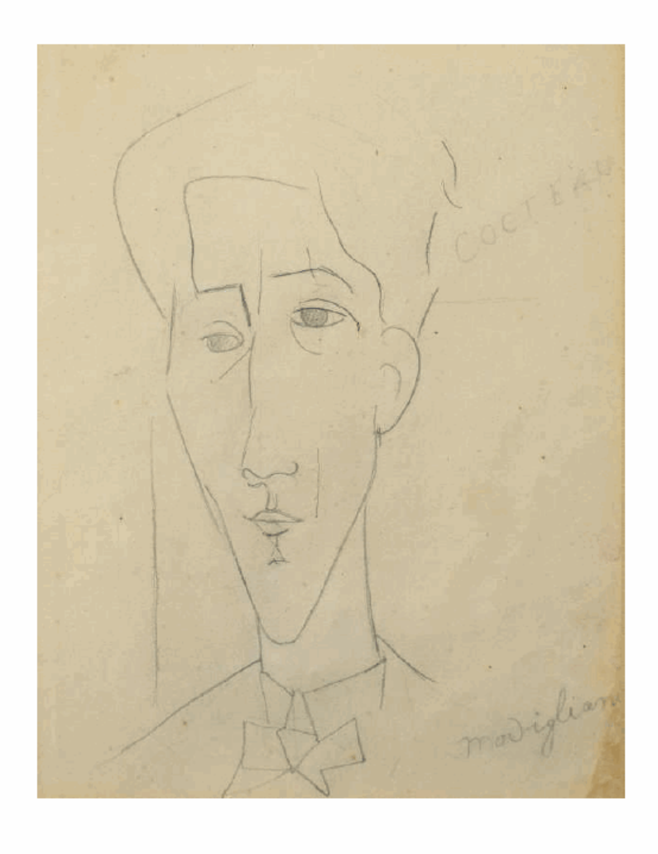
PROVENANCE:
Paul Guillaume, Paris (don de l'artiste).
Domenica et Jean Walter, Paris (par descendance).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de ceux-ci, vers 1966-67).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Paris, Grand Palais, *Centenaire de Guillaume Apollinaire: Apollinaire et les Peintres, Apollinaire et la Poésie, Apollinaire et la Musique*, novembre 1980, p. 60, no. 19.
Munich, Haus der Kunst et Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, *Giorgio de Chirico*, novembre 1982-avril 1983, p. 75, no. 12 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE:
M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico, il tempo di Apollinaire. Parigi 1914-1915*, Rome, 1981, p. 147.
P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919, La Metafisica*, Milan, 1997, p. 286 (illustré).

Un certificat d'authenticité de la Fondation Giorgio de Chirico sera remis à l'acquéreur.

'PORTRAIT OF PAUL GUILLAUME'; SIGNED, DATED AND LOCATED LOWER RIGHT; PEN, BLACK INK AND TRACES OF PENCIL ON PAPER.



46

AMEDEO MODIGLIANI (1884-1920)

Portrait de Jean Cocteau

signé 'Modigliani' (en bas à droite), titré 'COCTEAU' (en haut à droite)
mine de plomb sur papier
24.7 x 19.6 cm. (9¾ x 7¾ in.)
Exécuté vers 1916

€30,000-40,000

US$39,000-51,000

GBP26,000-34,000

PROVENANCE:
Atelier de l'artiste.
Edouard Dermit (par descendance).
Acquis auprès de celui-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Saõ Paulo, Fondaçao Armando Alvares Penteado, *Le Monde de Jean Cocteau 1889-1963*, octobre-novembre 1997 (illustré en couleur).
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou et Montréal, Musée des Beaux-Arts, *Jean Cocteau, sur le fil du siècle*, septembre 2003-août 2004, p. 402, no. 35 (illustré, p. 170).

BIBLIOGRAPHIE:
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 51 (illustré en couleur).

'PORTRAIT OF JEAN COCTEAU'; SIGNED LOWER RIGHT, TITLED UPPER RIGHT; PENCIL ON PAPER.




169

47

FERNAND LEGER (1881-1955)

Le profil noir

signé et daté '28 F.LEGER' (en bas à droite); signé, daté et titré 'nature-morte 28 F.LEGER. le profil noir' (au revers)
huile sur toile
97.5 x 130 cm. (38⅜ x 51⅛ in.)
Peint en 1928

€1,000,000-1,500,000

US$1,300,000-1,900,000

GBP850,000-1,300,000

PROVENANCE:
Atelier de l'artiste.
Nadia Léger, Paris (par descendance).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Musée de Lyon, *Fernand Léger*, 1955, no. 39.
Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, *Fernand Léger*, avril-juin 1968, no. 25.
Londres, The Tate Gallery, *Léger and Purist Paris*, novembre 1970-janvier 1971, p. 101, no. 73.
Paris, Grand Palais, *Fernand Léger*, octobre 1971-janvier 1972, p. 20, no. 107 (illustré, p. 90).

BIBLIOGRAPHIE:
A. Verdet, *Fernand Léger*, Florence, 1969, p. 89, no. 10 (illustré en couleur).
P. de Francia, *Fernand Léger*, Londres, 1983, p. 107 (illustré, p. 111, fig. 6.4.).
"La Passion de l'Art: Yves Saint Laurent", *in Du*, no. 10, octobre 1986, p. 39 (illustré).
G. Bauquier, *Fernand Léger, catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1925-1928*, Paris, 1993, p. 310, no. 580 (illustré).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, pp. 48 et 49 (illustré en couleur).

Si l'usine était le lieu auquel l'imagination de Léger s'était le plus fortement attaché à la fin de la première Guerre Mondiale, et l'intérieur de la maison, celui où le peintre situait les célébrations de la paix retrouvée après-guerre, dès le début des années 1920, ses récits picturaux les plus significatifs se déroulent dans un espace purement mental, à la fois abstrait et concret. L'une de ses œuvres majeures peinte en 1928, *Le profil noir*, est, comme le suggère sa silhouette éponyme, un tableau sur le fonctionnement de l'esprit et des sens (aux environs de 1928, Léger a peint de nombreuses œuvres dont le motif central est un profil).

La toile se divise en cinq zones, plus une bordure ocre à gauche, dans laquelle l'ombre dominante, probablement celle d'une femme, génère son double complémentaire en clair-obscur (apparemment transformé en lampe), et son triple, le profil marron qui étend et perd sa forme en se déplaçant vers la droite. Ces contours ondoyants sont enserrés de part et d'autre par des formes végétales traitées de façon naturaliste - trois feuilles à gauche, et trois petites calebasses ou melons, avec une touche de feuillage à droite.

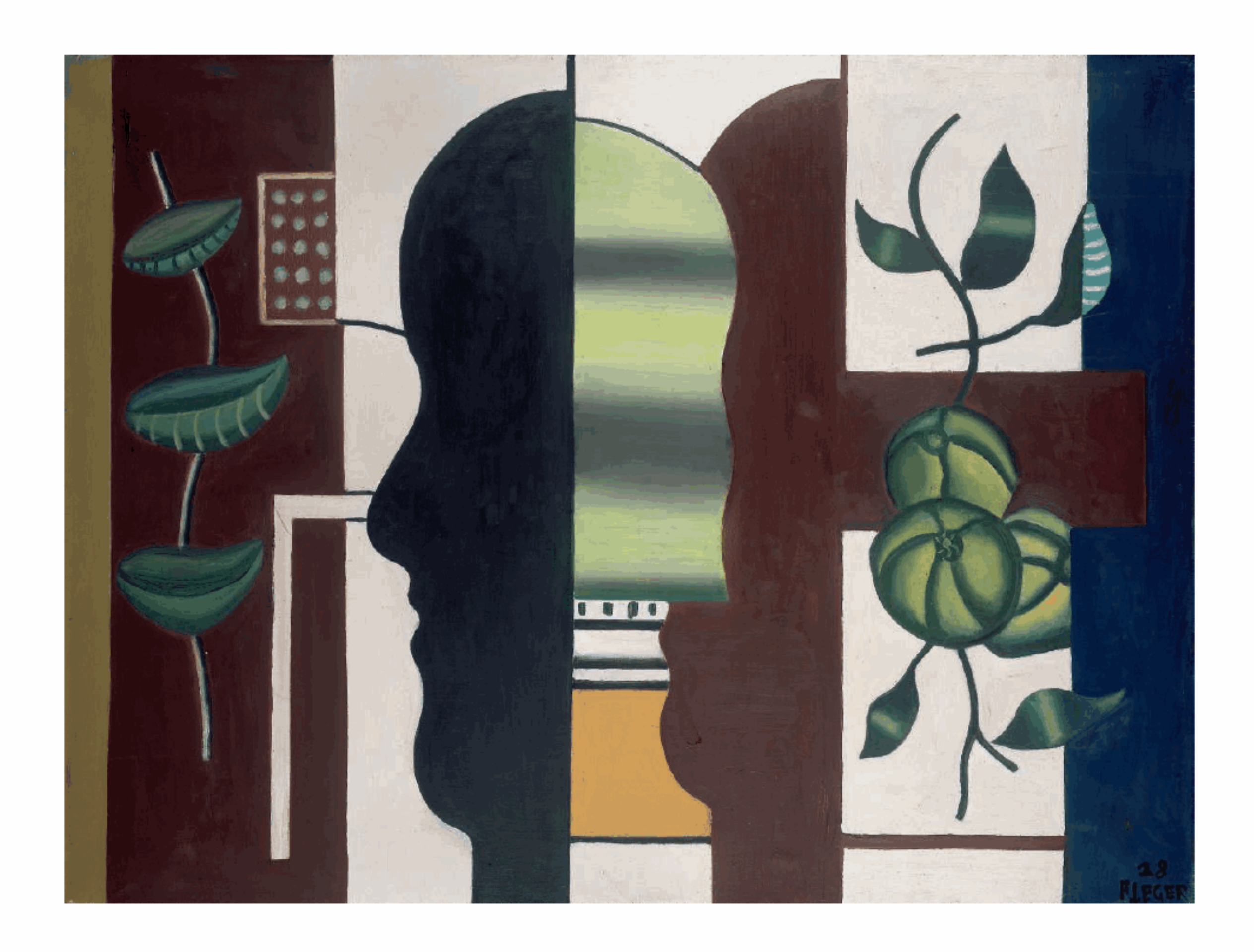
Fort probablement, Léger voyait dans le déroulement temporel du cinéma, entre autres, un modèle pour son art: un peu comme si chaque tranche verticale du *Profil noir* était un plan de film. Non seulement Léger avait travaillé dans le cinéma (il réalisa le film *Ballet Mécanique* en 1923-24; voir lot 49), mais il se trouvait en outre que le cinéma exerçait une forte influence sur ses idées visuelles (le montage, par ses juxtapositions filmiques radicales et surprenantes, était d'une importance capitale pour sa peinture, ainsi que le gros plan): "Ces moyens nouveaux, a-t-il écrit la même année qu'il a peint *Le profil noir*, nous ont donné une mentalité nouvelle. Nous voulons voir clairement, nous voulons comprendre les mécanismes, les fonctionnements, les moteurs, dans leurs moindres détails. Les assemblages ne nous suffisent plus - nous voulons ressentir et saisir les éléments qui les constituent - et nous réalisons que ces éléments, ces fragments, si on les considère isolément, sont dotés d'une vie bien à eux, entière et singulière. Les gros plans, au cinéma, incarnent cette nouvelle vision"[1].

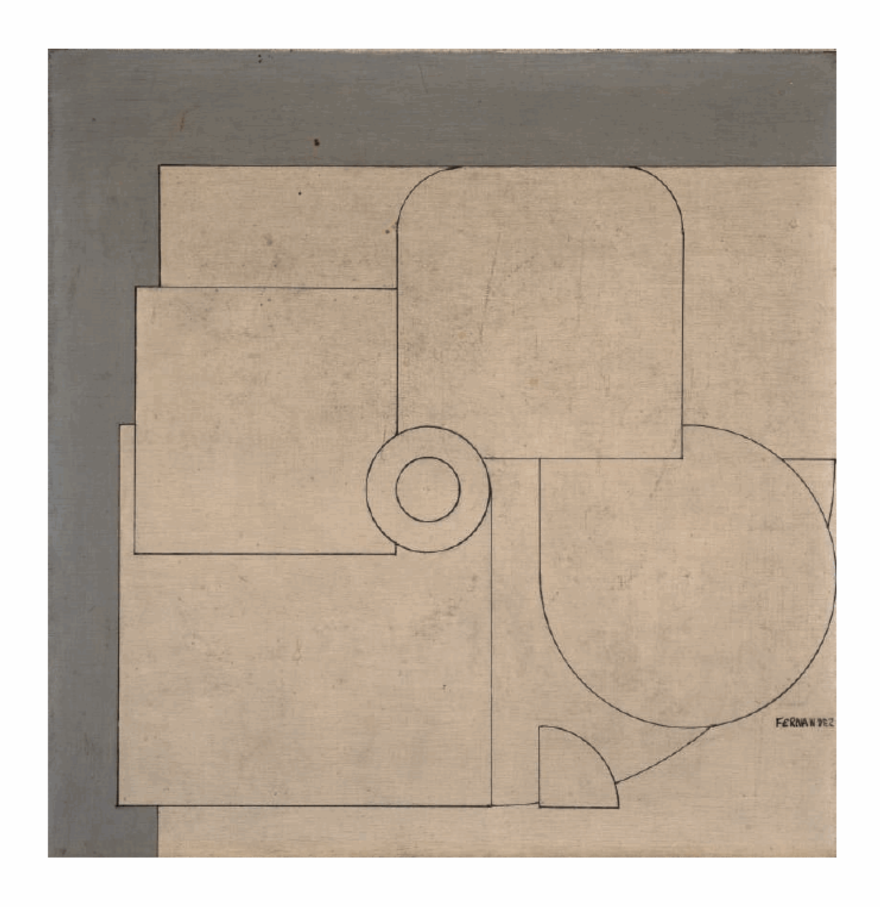
Mais si le cinéma a offert à Léger une façon de penser l'objet individuel - "J'ai moi-même utilisé le gros plan [...] Le fragment d'objet m'a été bien utile; en l'isolant, vous le personnalisez,"[2] il se trouve également que l'écran de cinéma fonctionne comme extension de cet autre champ d'intérêt permanent chez Léger: Le mural. En tant que forme d'art publique et collective, en opposition au monde privé de la peinture de chevalet (dont Léger attribuait la responsabilité à la mercantile Renaissance italienne), le mural va dans le sens de l'engagement politique à gauche de Léger. *Le profil noir* représente l'équilibre parfait entre la subjectivité intense de l'expérience individuelle (le spectateur peut se substituer, en imagination, au profil noir) et celle de la vie collective du groupe, que transmet incontestablement l'échelle du tableau, et la clarté de sa forme, rappelant celle d'un panneau d'affichage.

Par Kenneth E. Silver, traduit de l'anglais.

Notes:
[1] Fernand Léger, "Actualités Variétés", no. 1, 1928, cité in N. Serota, *Fernand Léger: The Later Years*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Gallery, 1987, p. 31.
[2] Fernand Léger, "Autour du Ballet Mécanique", vers 1926, *ibid.*, p. 31.

Please refer to page 250 for the English version of this text.


28
F.LEGER



λ48

LOUIS FERNANDEZ (1900-1973)

Composition

signé 'FERNANDEZ' (en bas à droite)
huile, encre noire et traces de mine de plomb sur carton d'artiste
27 x 27.1 cm. (10⅝ x 10¾ in.)
Peint vers 1930

€10,000-15,000

US$13,000-19,000

GBP8,500-13,000

PROVENANCE:
Jean-Sebastien Szwarc.
Acquis auprès de celui-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

Peintre espagnol ayant passé sa vie en France, Louis Fernandez fut un ami proche de Picasso dans les années trente. Remarqué par nombre de ses contemporains, tels que Georges Braque et Piet Mondrian, une exposition rétrospective célébra son œuvre en 1972 au Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou à Paris.

Please refer to page 251 for the English version of this text.



49

FERNAND LEGER (1881-1955)

Ballet mécanique

gouache et traces de mine de plomb sur papier
37.7 x 45.8 cm. (14⅞ x 18 in.)
Exécuté vers 1926

€50,000-70,000
US$64,000-89,000
GBP43,000-59,000

PROVENANCE:
Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

BIBLIOGRAPHIE:
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 51 (illustré).

Considéré comme l'un des plus grands films de l'histoire de l'avant-garde cinématographique, *Ballet mécanique* a été réalisé sans scénario dans l'esprit Dada, en strates et à plusieurs mains (Georges Antheil pour la partition musicale, Dudley Murphy à la caméra, et Man Ray et Fernand Léger pour de courtes interventions). Présenté pour la première fois au public en octobre 1924 à Vienne, il constitue à plus d'un titre une étape essentielle dans l'œuvre de Fernand Léger qui ne cessa d'intervenir dans son montage. Il existe plusieurs versions du film témoins des tentatives de l'artiste de modifier le sens et la lecture des plans afin d'augmenter les effets de ruptures rythmiques: l'artiste multiplie les séquences rapides au cours desquelles surgissent des objets et des formes essentiellement géométriques, mais tente également d'incruster des plans de tableaux ou encore de teinter chromatiquement de courtes séquences.

Les trois bandes étroites de couleur verte, rouge et bleue séparant verticalement la composition et sur lesquelles apparaissent des formes géométriques en noir et blanc laissent imaginer que la gouache a pu servir directement ou indirectement dans ces tentatives de remodelage du film. Son caractère rythmique et contrasté illustre assurément les tâtonnements et les expérimentations cinématographiques qui animent Fernand Léger à cette époque et qui se reflèteront dans des œuvres plus figuratives séquencées verticalement, comme *Le profil noir* (voir lot 47) de 1928, par exemple.

Please refer to page 252 for the English version of this text.

Pablo Picasso,
Instruments de musique sur un guéridon

PAR YVE-ALAIN BOIS



Lot 50

Instruments de musique sur un guéridon appartient à une période curieusement mal connue de Pablo Picasso, l'essentiel des travaux consacrés à son époque cubiste s'attachant surtout aux années 1907-14, c'est-à-dire antérieures à la réalisation de ce tableau. En effet, bien que cette œuvre ait été datée de 1914 par Christian Zervos dans son catalogue raisonné de l'œuvre du peintre, il n'y a guère de doute qu'elle fut terminée plus tard. Pierre Daix et Joan Rosselet suggèrent l'hiver 1914-15 dans leur catalogue raisonné de la production cubiste de Picasso, mais il est plus probable qu'il faille retarder encore d'un an l'achèvement de cette toile et la situer plutôt durant l'hiver 1915-16.

Plusieurs éléments étayent cette nouvelle datation. Le premier, déterminant, est une photographie où figure notre tableau dans un état inachevé (fig. 1). Cette photographie appartient à une suite de clichés pris le même jour (Picasso est revêtu du même costume inhabituel - chemise blanche, cravate, large ceinture en tissu) et au même endroit (l'atelier du 5bis, rue Schoelcher), montrant l'artiste devant une de ses toiles. La séquence photographique n'est pas datée mais elle est datable au plus tôt de début 1915, comme le suggère Anne Baldassari qui la publia pour la première fois[1]. John Richardson, quant à lui, penche pour septembre ou octobre 1915[2].

Un autre élément en faveur d'une date plus tardive que celle habituellement assignée à ce tableau est sa palette, beaucoup plus sombre que celles des toiles, souvent qualifiées de "rococo", peintes en 1914 et début 1915. Par ailleurs, le semis régulier de pointillés verts sur fond vert noirâtre, au milieu de la composition (et gris sur noir à gauche de ce plan) n'est pas du tout de même nature que les innombrables allusions au pointillisme, teintées d'ironie, qui caractérisent les œuvres dites "rococo" - au contraire, cette régularité et monochromie des petits points apparaissent très souvent dans les œuvres de 1915-16 (un exemple parfait est *Guitare, clarinette, bouteille sur un guéridon* (fig. 2; daté de 1916 par Picasso au recto). On peut même dire qu'il s'agit là d'une véritable transformation de la citation espiègle du pointillisme telle que Picasso la pratiquait volontiers en 1914-15 en quelque chose qui ne renvoie plus du tout à une quelconque libération de la couleur mais tend au contraire vers le lugubre. Il ne semble pas que les pointillés "rococo" aient égayé notre tableau dans son premier état (quoique la photographie d'atelier ne soit pas assez nette pour que l'on puisse totalement exclure cette possibilité), mais il est très clair qu'ils jouaient un rôle dominant dans le premier état de l'*Homme accoudé sur une table* (voir note 2; Pinacothèque Giovanni et Marella Agnelli, Turin; fig. 3) visible dans une photographie antérieure à celles de la séquence mentionnée plus haut, alors qu'au contraire le semi régulier (absent de ce premier état) sera l'élément stylistique le plus important du tableau dans son état définitif.

Enfin, Daix et Rosselet font à juste titre voisiner *Instruments de musique sur un guéridon* avec *Guitare sur un guéridon* (fig. 4), qu'ils datent de 1915, dans leur catalogue raisonné. Or, notent-ils pourtant, Zervos signale que cette peinture "a

été commencée en 1915 et reprise longtemps après," indication trop précise pour n'avoir pas été directement fournie par Picasso à son pieux et zélé ami. Etant donné la proximité stylistique de ce tableau avec celui de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, il est plus que probable que ce dernier ait subi le même sort, d'autant que les *pentimenti* et recouvrements de toutes sortes y abondent.

La période à laquelle appartient cette toile est une des plus douloureuses pour Picasso. La réalité de la guerre a fini par le toucher de près: non seulement il se sent seul, bon nombre de ses amis étant au front ou ayant quitté la France comme son marchand Kahnweiler, afin d'éviter d'avoir à prendre part au conflit, mais les nouvelles sont de plus en plus noires (en mai 1915, par exemple, Georges Braque, son compagnon de route, est blessé). Et c'est encore plus douloureux dans sa vie privée: la santé de son grand amour, Eva Gouel, qu'il avait célébrée nommément dans bon nombre de toiles cubistes, se dégrade tout au long de l'année 1915 (elle meurt le 14 décembre). Même si Picasso a prouvé à de nombreuses reprises, contrairement aux clichés biographiques qu'il a lui-même encouragés, qu'il pouvait très bien "compartimenter" vie et travail (et produire des œuvres joyeuses à des moments d'une tristesse inouïe, et vice-versa), il semble que pour une période d'au moins six mois sa palette se soit considérablement assombrie (quand des couleurs vives sont employées, comme dans le fameux *Arlequin* du Museum of Modern Art (fig. 5), elles sont le plus souvent contrebalancées par une dominance du noir). *Instruments de musique sur un guéridon* confirme cette tendance générale que l'on peut qualifier de mélancolique sans risquer de faire de la psychologie à bon marché: non seulement le fond relativement peu modulé du tableau est gris sombre, mais le noir lui-même y est fortement présent, et toutes les couleurs, même le rose, y sont comme cassées (sans parler du fait qu'il y a aussi plusieurs plans gris se démarquant du fond lui-même).

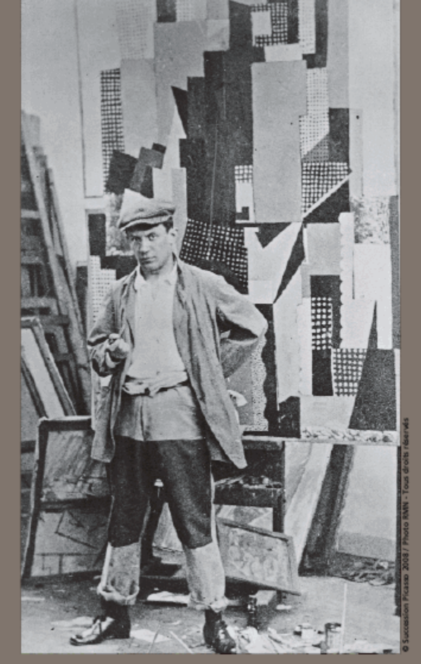
Mais si l'atmosphère dégagée par ce tableau est mélancolique, c'est peut-être aussi parce que il a été peint dans une période de crise de la vie de l'artiste, non plus biographique cette fois, mais esthétique — une crise picturale que Picasso avait d'abord déjouée par l'ironie, lors de l'été 1914 passé à Avignon, multipliant les auto-citations cocasses et les pieds de nez à l'égard des admirateurs respectueux d'un cubisme en passe de devenir un nouvel académisme. Nulle dérision ici au contraire. Il semble même que pour un



(fig. 1) Pablo Picasso, Autoportrait devant *Instruments de musique sur un guéridon,* dans son atelier de la rue Schoelcher, vers 1915.



(fig. 2) Pablo Picasso, *Guitare, clarinette, bouteille sur un guéridon*, 1916.
Collection particulière.



(fig. 3) Pablo Picasso, Autoportrait devant *L'homme accoudé sur une table*, dans son atelier de la rue Schoelcher, avant 1915.

certain temps Picasso ait repris une question qu'il avait souvent posée puis délibérément refoulée depuis l'été infructueux qu'il avait passé à Cadaquès en 1910, question à nouveau brûlante en raison de l'activité artistique et notamment du soutien apporté par son ami Guillaume Apollinaire aux générations montantes: "Et si l'abstraction était possible?" Certes, on peut identifier de nombreux éléments figuratifs dans cette toile, mais il faut déjà faire un certain effort pour cela. Chacun des trois pieds éléphantesques du guéridon sont représentés différemment, par exemple: une jambe à angle droit à gauche, une jambe se terminant par une sorte de pantoufle au milieu, une courbe molle et grasse à droite - seule la couleur noire leur donne un air de famille. Les franges du tapis (apparemment un attribut obligatoire de tout guéridon dans un intérieur bourgeois de l'époque), noires aussi, ressemblent plutôt à la balustrade en pierre ou ciment d'un perron. Quant aux instruments de musique, quels sont-ils, exactement? Daix et Rosselet voient "une guitare verticale et un violon horizontal"[3]. Il me semble plutôt qu'il y a deux guitares superposées, ou deux vues de la même guitare dans une position différente (il y a deux jeux de cordes se croisant quasiment à angle droit), et partageant la même rosace ou, nombril central du tableau, mauvais œil noir cerné de jaune qui confronte directement le spectateur. Le "violon vertical" serait-il l'instrument au long cou que l'on aperçoit en rose en haut à droite? Rien n'est moins sûr (il n'y a aucune ouïe - attribut que Picasso n'hésite pourtant pas d'habitude à faire figurer). On penserait plutôt, vu la taille réduite, à un youkoulélé — mais le long cou étant gris, et non plus rose, il pourrait aussi appartenir à un autre instrument (à une clarinette, par exemple).

Cela dit, la difficulté qu'il peut y avoir à identifier tel ou tel élément figuratif n'est pas un trait spécifique de cette toile ou de cette période - elle est partie prenante du cubisme de Picasso, de son aspect proprement ludique. Par contre, ce qui est plus rare dans son œuvre cubiste, et n'advient qu'aux moments de crise, moment où, ce n'est pas un hasard, il s'interroge visiblement sur la possibilité de l'abstraction, c'est la multiplication de plans colorés géométriques qui semblent libres de tout devoir de dénotation. Qui plus est, ces plans sont non seulement empilés de bas en haut, mais superposés en épaisseur, avec ici ou là des ombres portées par leurs



(fig. 4) Pablo Picasso, *Guitare sur un guéridon*, 1915.
Kunsthaus, Zurich.



(fig. 5) Pablo Picasso, *Arlequin*, 1915.
The Museum of Modern Art, New York.

tranches (autour du plan oblong vert foncé en haut, du large plan vert clair au milieu, à droite d'un des plan roses). Cette superposition créée donne aux ombres une existence quasi matérielle d'objet (il n'y a pas grande différence entre ces ombres portées et celle du "youkoulélé"). Tout se passe comme si Picasso donnait dans cette œuvre et dans plusieurs de ses contemporaines une interprétation du cubisme strictement identique à celle que venait juste d'élaborer Kazimir Malévitch lorsqu'il avait peu à peu augmenté la taille et le nombre de plans géométriques de couleur unie au détriment des objets eux-même, jusqu'à finir pas se passer totalement de ces derniers.

L'abstraction menaçait: Picasso, qui s'en méfiait comme de la peste, allait bientôt lui tourner radicalement le dos en s'appuyant sur Jean Auguste Dominique Ingres et en partant pour Rome travailler au ballet *Parade*. Mais ce tableau et ses semblables démontrent fort bien que, s'il l'avait voulu, Picasso aurait pu être *aussi* un très grand peintre abstrait. Heureusement pour Piet Mondrian, Kasimir Malévitch, et autres pionniers, qu'il ne leur ait pas coupé l'herbe sous le pied.

Notes:
[1] A. Baldassari, *Picasso Photographe 1901-1916*, Musée Picasso, Paris, 1994, p. 64. Par ailleurs, la date donnée dans la légende de toutes les photographies de cette séquence, dans le catalogue en question, est 1915-1916.
[2] John Richardson suppose que Picasso n'aurait pas photographié l'extraordinaire *Homme accoudé sur une table* de 1916 (Daix/Rosselet, no. 889) s'il ne l'avait pas alors (momentanèment) considéré comme achevé. Or, selon Richardson, il écrit le 3 novembre 1915 au marchand Léonce Rosenberg que le tableau est prêt (tout comme le célèbre *Arlequin* du Museum of Modern Art de New York (Daix/Rosselet, no. 844) mais se rétracte sitôt après et déclare vouloir y travailler encore un peu - et la même chose se reproduira en avril 1916! Voir J. Richardson, *A Life of Picasso*, New York, 1996, vol. II, pp. 411-412.
[3] P. Daix et J. Rosselet, *Picasso, The Cubist Years 1907-1916, A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, Londres, 1979, p. 342, no. 810.

Please refer to page 252 for the English version of this text.

λ50

PABLO PICASSO (1881-1973)

Instruments de musique sur un guéridon

signé 'Picasso' (en haut à gauche)
huile et sable sur toile
129.2 x 88.9 cm. (50⅞ x 35 in.)
Peint en 1914-15

€25,000,000-30,000,000

US$32,000,000-38,000,000

GBP22,000,000-25,000,000

PROVENANCE:

Mary Callery, Paris/New York (acquis auprès de l'artiste).
Baltimore Museum of Art, Maryland (prêt longue durée de Mary Callery, 1959-décembre 1964).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:

The Philadelphia Museum of Art, *The Callery Collection: Picasso-Léger*, janvier-février 1945.
Minneapolis Institute of Arts, *Seven Paintings by Picasso, Braque and Léger Lent by Mary Callery*, juillet-décembre 1959.
Baltimore Museum of Art, *An Exhibition of Paintings, Drawings and Sculpture Created in 1914*, octobre-novembre 1964, p. 70, no. 189 (illustré).
Paris, Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent, *Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art*, mars-octobre 2004, p. 63 (illustré en couleur).

BIBLIOGRAPHIE:

C. Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, 1938, p. 222 (illustré).
"The Callery Collection: Picasso-Léger", *in The Philadelphia Museum Bulletin*, vol. 40, no. 204, janvier 1945, p. 37 (illustré).
F. Cachin et F. Minnervino, *Tout l'œuvre peint de Picasso, 1907-1916*, Milan, 1972, p. 123, no. 777 (illustré).
P. Daix et J. Rosselet, *Picasso, The Cubist Years 1907-1916, A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, Londres, 1979, p. 342, no. 810 (illustré en couleur).
C. Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, 1982, vol. 2**, no. 533 (illustré, pl. 247; daté '1914').
"La passion de l'art: Yves Saint Laurent", *in Du*, no. 10, octobre 1986, p. 36 (illustré en couleur; titré 'Le Tabouret').
J. Palau i Fabre, *Picasso Cubisme (1907-1917)*, Barcelone, 1990, p. 427, no. 1269 (illustré; daté '1915').
E. Cowling et J. Golding, *Picasso: Sculptor/Painter*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Gallery, 1994 (photographie d'atelier illustrée).
J. Richardson, *A Life of Picasso*, Londres, 1996, vol. II, p. 415 (photographie d'atelier illustrée).
M. Butor, *Les Ateliers de Picasso: L'alambic des formes*, Paris, 2003 (photographie d'atelier illustrée).
P. Stepan, *Picasso's Collection of African and Oceanic Art*, Londres, 2006, p. 97 (photographie d'atelier illustrée).
"Les chefs-d'œuvre de la collection Yves Saint Laurent Pierre Bergé", *in Connaissance des Arts*, h.s., no. 271, janvier 2006 (illustré en couleur).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 49 (illustré en couleur).



λ51

ANDRE DERAIN (1880-1954)

Village au bord de la mer

signé et daté 'a Derain 1905' (en bas à droite)
encre de Chine sur papier
32 x 46.3 cm. (12⅝ x 18¼ in.)
Exécuté à Collioure, 1905

€60,000-80,000

US$77,000-100,000

GBP51,000-68,000

PROVENANCE:
Galerie Tarica, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

EXPOSITION:
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *André Derain: Le peintre du "trouble moderne"*, novembre 1994-mars 1995, p. 486, no. 190 (illustré, p. 292).
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, *André Derain: Paysages du midi*, juin-octobre 2003, no. 38 (illustré).
Céret, Musée Départemental d'Art Moderne et Cateau-Cambrésis, Musée Départemental Matisse, *Matisse-Derain Collioure 1905, un été fauve*, juin 2005-janvier 2006, no. 7 (illustré).

Un certificat d'authenticité du Comité André Derain sera remis à l'acquéreur.

'SEASIDE VILLAGE'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; INDIA INK ON PAPER.



λ52

ANDRE DERAIN (1880-1954)

Nature morte à la table

signé et daté 'a. derain 1904' (en bas à droite)
huile sur toile
115 x 161.9 cm. (45¼ x 63¾ in.)
Peint en 1904

€1,000,000-1,500,000

US$1,300,000-1,900,000

GBP850,000-1,300,000

PROVENANCE:

Ambroise Vollard, Paris.
Pierre Colle, Paris.
Galerie Renou et Colle, Paris.
Carmen Baron, Paris (par descendance).
Acquis auprès des descendants de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, janvier 1994.

EXPOSITION:

Paris, Musée National d'Art Moderne, *Derain*, décembre 1954-janvier 1955, p. 16, no. 10.
Marseille, Musée Cantini, *Derain*, juin-septembre 1964, no. 6 (illustré).
Paris, Musée National d'Art Moderne et Munich, Haus der Kunst, *Le Fauvisme français et les débuts de l'Expressionnisme allemand*, janvier-mai 1966, p. 56, no. 19 (illustré, p. 60).
Londres, The Royal Academy, *Derain*, septembre-novembre 1967, p. 14, no. 4 (illustré).
New York, The Museum of Modern Art; San Francisco, Museum of Modern Art et Fort Worth, The Kimbell Art Museum, *The "Wild Beasts": Fauvism and Its Affinities*, mars-octobre 1976, p. 9 (illustré).
Rome, Villa Médicis, *Derain*, novembre 1976-janvier 1977, no. 1 (illustré en couleur).
Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, *André Derain*, février-avril 1977, p. 44, no. 1 (illustré en couleur).

BIBLIOGRAPHIE:

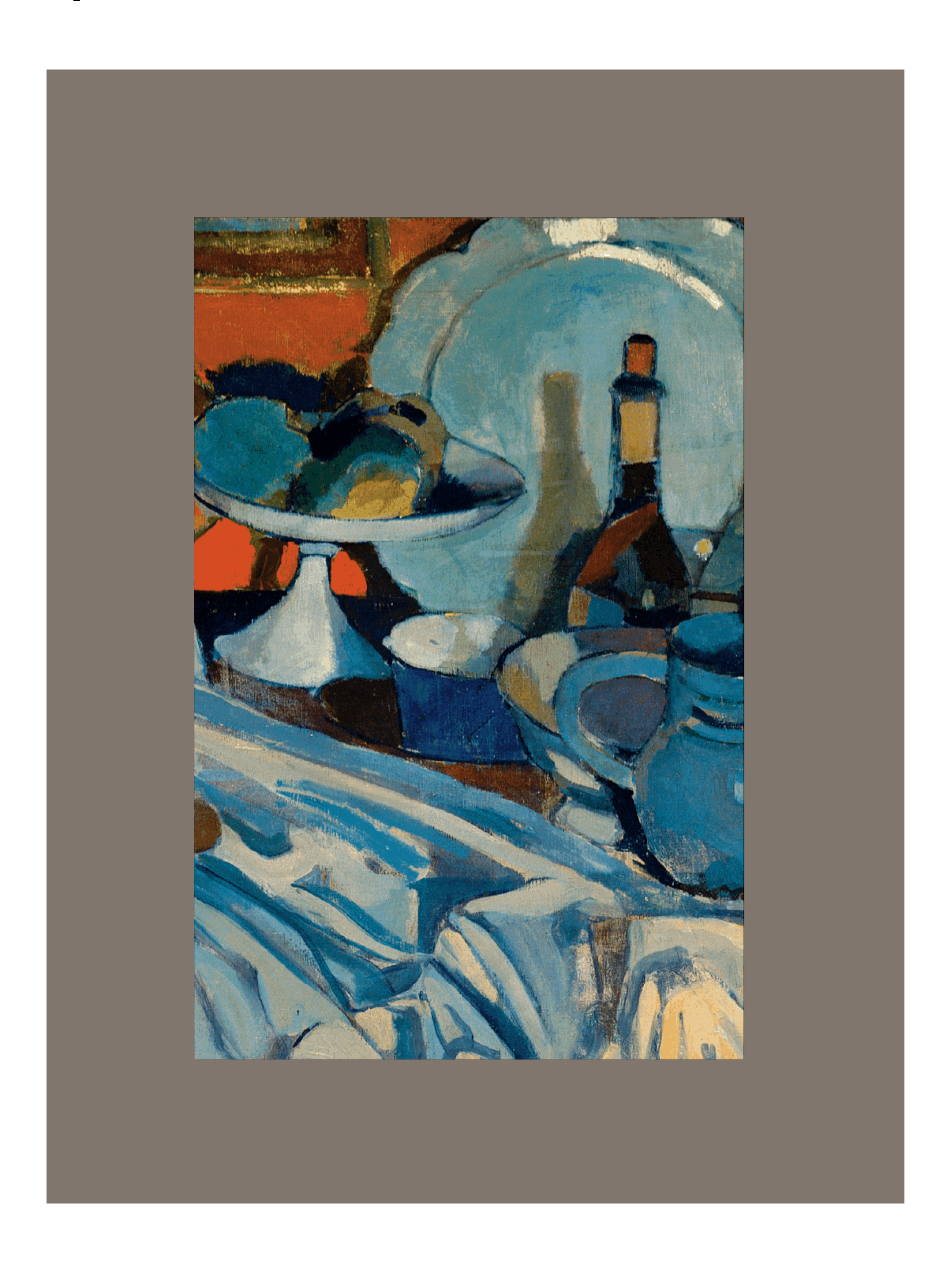
Verve, no. 1, décembre 1937 (illustré en couleur).
J. Leymarie, *Le Fauvisme*, Genève, 1959, p. 54.
D. Sutton, *André Derain*, Londres, 1959, p. 146, no. 7 (illustré en couleur).
G. Hilaire, *Derain*, Genève, 1959, p. 189, pl. 10 (illustré).
G. Jedlicka, *Der Fauvismus*, Zurich, 1961.
G. Diehl, *Derain*, Paris, 1964, p. 21.
N. Kalitina, *André Derain*, Léningrad, 1976, p. 7 (illustré).
Le Petit Journal des Grandes Expositions, no. 42, 1977, p. 1 (illustré).
J. Lee, *Derain*, Londres, 1990, p. 15, no. 7 (illustré en couleur).
S. Whitfield, *Fauvism*, Londres, 1991, p. 208, no. 23 (illustré, p. 37).
M. Kellermann, *André Derain, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1992, vol. I, p. 163, no. 270 (illustré).
N. Kalitina, A. Barskaïa et E. Gheorghievskaïa, *André Derain: Le peintre à l'épreuve du feu*, Bournemouth, 1995, p. 10 (illustré, p. 11).

Les premiers paysages fauves d'André Derain, à l'instar des *Péniches au Pecq* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), révèlent son inclination pour un expressionnisme par la couleur pure encore inédit et jugé provocateur. Fasciné par l'art primitif africain, la peinture de Paul Cézanne et de Vincent Van Gogh, Derain n'en reniait pas pour autant la peinture des maîtres. Il arpentait assidûment les couloirs du Musée du Louvre et visita probablement la grande exposition des Arts Primitifs au Pavillon de Marsan en 1904.

Peintre au talent à la fois classique et novateur, Derain fut, avec Henri Matisse, un des précurseurs du Fauvisme. C'est en 1904, année de la réalisation de *Nature morte à la table*, que Derain se consacre définitivement à la peinture et cette œuvre magistrale annonce par sa palette la période fauve de l'artiste. La toile témoigne du désir d'inscrire son art tout à la fois dans la tradition classique et la modernité. En effet, à travers cette œuvre, l'artiste livre un brillant hommage à la peinture de Cézanne, la composition réunissant dans un décor rustique un ensemble de cruches, de plats portant des fruits, de soupière et de bouteilles peints dans des gammes de couleurs et de contrastes chères au maître d'Aix. Mais, loin du pastiche, Derain se distingue de son prédécesseur en donnant la primeur à l'organisation des masses colorées sur le rendu des volumes. Sans sécheresse, il choisit en effet délibérément de travailler les fruits en réduisant les effets de modelage au profit des aplats de couleurs, à la manière de Paul Gauguin qu'il admirait également.

D'autre part, le contraste entre la simplicité des objets et la complexité du traitement de la nappe révèle la connaissance intime de Derain des grands maîtres classiques étudiés dans ses années de formation. L'orchestration savante des plis met en valeur la blancheur immaculée de la surface et les ombres travaillées en bleu. Cette harmonie subtile, qui n'a rien à envier aux toiles impressionnistes, démontre la grande maîtrise de Derain des complémentarités chromatiques. Œuvre importante, rare et ambitieuse par le choix du sujet associé au grand format, *Nature morte à la table* contient en germe toutes les audacieuses qualités qui feront de ce grand artiste indépendant l'un des talents les plus féconds de la peinture française du XXᵉ siècle.

Please refer to page 254 for the English version of this text.







λ53

ANDRE DERAIN (1880-1954)

Rue à Collioure, Quartier du Mirador

signé et daté 'a Derain 1905' (en bas à droite)
encre de Chine sur papier
48.2 x 37.2 cm. (19 x 14⅝ in.)
Exécuté en 1905

€60,000-80,000

US$77,000-100,000

GBP51,000-68,000

PROVENANCE:
Ambroise Vollard, Paris.
Galerie Tarica, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, septembre 1992.

EXPOSITION:
Céret, Musée Départemental d'Art Moderne et Cateau-Cambrésis, Musée Départemental Matisse, *Matisse-Derain Collioure 1905, un été fauve*, juin 2005-janvier 2006, no. 6 (illustré).

BIBLIOGRAPHIE:
D. Szymusiack et J. Matamoros, *Matisse-Derain 1905, un été à Collioure*, Paris, 2005 (illustré en couleur).
P. Dagen, "Quand Matisse et Derain inventaient le Fauvisme", *in Le Monde*, 8 juillet 2005 (illustré).

Un certificat d'authenticité du Comité André Derain sera remis à l'acquéreur.

'STREET IN COLLIOURE, MIRADOR QUARTER'; SIGNED AND DATED LOWER RIGHT; INDIA INK ON PAPER.



Henri Matisse, *Le Danseur*

PAR HILARY SPURLING

Lot 54

La danse et les danseurs ont été d'une importance capitale pour Henri Matisse, sa vie durant. Il n'a eu de cesse d'y revenir, choisissant la danse comme thème de ses projets les plus risqués et les plus ambitieux, s'identifiant à ses danseurs transformés, en quelque sorte, en doublures ou en *alter ego* de l'artiste lui-même. "C'est que je vis davantage dans la danse: mouvements expressifs, rythmiques, musique que j'aime bien, dit-il en guise d'explication, à la fin de sa longue vie. Elle était en moi, cette danse"[1]. En mars 1938, alors qu'il était dans sa soixante-dixième année, il créa *Le Danseur*, petit personnage rouge expressif, qui faisait partie des dessins préparatoires conçus pour le ballet *L'Etrange Farandole*[2].

La farandole était l'air dont Matisse disait: "C'était en moi comme un rythme qui me portait"[3]. L'air le hantait depuis le temps où, encore étudiant, il fréquentait avec d'autres jeunes peintres les ouvriers de Montmartre - avec lesquels ils partageaient le fait d'être mal payés, quand ils n'étaient pas au chômage, et de ne pas manger tous les jours à leur faim; malgré tout, tous se retrouvaient le soir dans les bals du Moulin de la Galette, laissant enfin libre cours à leur rage et à leur impuissance, tournant et sautant aux rythmes endiablés de la farandole. C'était encore l'air qu'il chantait et sifflait en 1910, en peignant l'immense panneau mural dont le collectionneur moscovite, Sergei Shchukin, lui avait passé commande: *La Danse* (Musée de L'Ermitage, Saint-Petersbourg) avec son cercle de silhouettes rouge sang, plus grandes que nature, qui, parfois, allaient jusqu'à effrayer Matisse lui-même. En 1931, c'est le même air qu'il se mit à nouveau à siffloter, en travaillant sur un second panneau mural aux dimensions gigantesques, appelé également *La Danse* (The Barnes Foundation, Philadelphie) pour le collectionneur américain, Albert Barnes. Dans les deux cas, Matisse a expliqué que la farandole faisait sortir les images de lui, à son insu, et qu'elles se matérialisaient, apparemment toutes seules, au bout de son pinceau ou de son fusain[4]. Ce fut Léonide Massine, l'un des premiers à voir l'œuvre murale de Barnes achevée, qui supplia Matisse de le recréer comme décor de ballet pour *Les Ballets russes de Monte Carlo*[5]. Quand plusieurs années plus tard le peintre donna, enfin, son accord, il travailla à sa conception (comme il l'avait fait auparavant pour *La Danse* de Barnes) à l'aide de papiers de couleur découpés.

Le Danseur appartient à une série de collages expérimentaux qui fonctionnent en autonomie, plutôt que comme chutes jetées pendant le processus de création. Pour la première fois, Matisse sculptait directement la couleur, technique qu'il allait utiliser pour les grandes gouaches découpées pendant les dernières années de sa vie, époque dont il disait que les ciseaux qu'il tenait en main étaient devenus plus sensibles que le pinceau ou le crayon[6]. Mais au tout début, les ciseaux montraient une certaine hésitation. La façon gauche dont il s'en sert est, en grande partie, ce qui donne à ce petit danseur trapu et compact une charge émotionnelle inattendue, comme si quelque chose de puissant, mais d'incohérent, était en train de prendre forme et remontait brutalement des profondeurs de l'imagination de son créateur. A y regarder de plus près, la première impression de fluidité et de spontanéité se dissout pour laisser apparaître



(fig. 1) Antonio del Pollaiolo, *Ercole e Anteo*, vers 1478. Galerie des Offices, Florence.

tâtonnements et hésitations. Presque tous les contours de la figure en papier rouge sont rafistolés avec des bouts de papier déchirés ou coupés, collés par dessus, ou dépassant par en-dessous, pour affiner la jonction musculaire des jambes et du torse, réduire les contours de la hanche et du dos, souligner l'hésitation du bras gauche et la façon dont la jambe droite penche à angle droit en traînant vers l'arrière. Tous ces ajustements accentuent la vulnérabilité et l'isolation de la figure centrale, à l'étroit dans un cadre rectangulaire de bandes de papier peint, grises, pourpres, blanches et bleues. La superposition et l'assemblage, les petites entailles faites par les ciseaux et les taches de colle à peine visibles que l'on peut voir à l'œuvre dans ce *patchwork* en papier qui a pour titre *Le Danseur,* nous montrent de très près le processus de création chez Matisse: à la fois le premier grand balayage au stade de la conception, et le travail qui s'ensuit, lent, précis, difficile, d'élaboration et de réalignement.

Ebauche de ce qui allait, finalement, devenir le rideau du ballet *L'Etrange Farandole*, *Le Danseur* annonce, également, le thème central du ballet: "la lutte entre le côté esprit, et le côté charnel de l'homme"[7], l'éternel conflit, dans l'œuvre de Matisse, entre ligne et couleur, inhibition et instinct, la discipline impitoyable et la passion qu'elle contrôle et libère à la fois. Le ballet a dramatisé cette lutte à travers, ce que Matisse a appelé, "une musique de couleurs"[8]: des danseurs massés et en mouvement, rouges, bleus, jaunes, noirs et blancs, déployés sur un sol blanc architectural. C'est son autoportrait que propose Matisse, dans l'aspect gauche, pesant, de ce danseur par trop humain, qui exprime, de façon si touchante, la douleur et le poids de l'effort discipliné qui sous-tend l'entrain et la grâce, apparemment faciles, de l'artiste: entrain et grâce incarnés par l'oiseau blanc qui prend son envol dans le rectangle de ciel bleu, et son pendant noir - oiseau ou banderole en apesanteur - dans la partie supérieure de la toile.

Le Danseur, collage parmi d'autres, fait partie d'un ensemble complet, produit en 1938, d'études de personnage, toutes librement inspirées d'une peinture à l'huile, de petites dimensions, du peintre italien du quinzième siècle, Antonio del Pollaiolo: *Hercule et Antée* (fig. 1). Ce tableau d'une extrême violence a hanté Matisse à la fin des années 1930,

quand il s'est mis à craindre de ne bientôt plus pouvoir peindre à l'huile[9]. L'artiste, en effet, transfère peu à peu la violence du coup de grâce qu'assène Hercule à son adversaire dans la peinture de Pollaiolo, aux études qu'il conçoit pour le ballet, transformant le brutal meurtrier en personnage qui combat pour se libérer. La position agressive d'Hercule devient, somme toute, plus défensive dans *Le Danseur*. Une seconde ébauche, *Petit danseur sur fond rouge* (Collection particulière, France), développe la pose dans une courbe serpentine vigoureuse, arabesque de forme humaine vivifiante. Dans *Deux Danseurs, "Rouge et Noir"* (fig. 2), étude plus élaborée pour le rideau du ballet, et de très loin la plus travaillée de toute la série, les formes qui s'élèvent dans *Le Danseur*, se fondent pour devenir une ballerine aérienne et libérée. C'est un peu comme si les dessins prémonitoires du ballet que Matisse a faits en 1938, annonçaient un processus de renouveau de l'imagination qui, en définitive, a donné des fruits étranges. *Le Danseur*, inversé et retravaillé dans l'œuvre *Le Clown* (fig. 3), est devenu en 1947 le frontispice de *Jazz*, l'un des livres imprimés les plus audacieux et les plus somptueux du vingtième siècle, où pour la première fois, Matisse a utilisé du papier découpé, peint au préalable, pour explorer le monde radieux de la lumière et de la couleur qu'il allait s'approprier, de façon magistrale, dans les grandes gouaches découpées de la dernière décennie de sa vie.

Notes:
[1] D. Fourcade, *Henri Matisse. Ecrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, p. 63.
[2] C'est le nom original du ballet présenté à Monte Carlo le 11 mai 1939, et au Palais de Chaillot à Paris le 5 juin 1939 (il a été rebaptisé *Le Rouge et le Noir*, plus tard, pour sa présentation à New York en 1940). Pour la date de l'œuvre *Le Danseur*, voir L. Delectorskaya, *L'Apparente Facilité Henri Matisse, Peintures 1835-1939*, Paris, 1988, p. 271.
[3] D. Fourcade, *op. cit.*, pp. 151-152.
[4] D. Fourcade, *op. cit.*, p. 151.
[5] P. Courthion, *Conversations avec Henri Matisse*, ouvrage non publié, Getty Center, Los Angeles, p. 88; quant au ballet, Matisse a collaboré, avec Léonide Massine, au scénario, à la chorégraphie et au choix de la musique.
[6] Voir H. Spurling, *Matisse the Master. A Life of Henri Matisse, 1909-1954*, Londres, 2005, vol. II, pp. 429 et 494, no. 15.
[7] *Lydia Delectorskaya en conversation avec l'auteur*, Paris, 1995.
[8] D. Fourcade, *op. cit.*, p. 154.
[9] Voir L. Delectorskaya, *op. cit.*, p. 272; et voir H. Spurling, *op. cit.*, vol. II, pp. 353-355, 358 et 385.

Please refer to page 255 for the English version of this text.



(fig. 2) Henri Matisse, *Deux Danseurs, "Rouge et Noir"*, vers 1937-38.
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



(fig. 3) Henri Matisse, *Le clown*, 1943.
Illustration de la couverture de *Jazz*.

λ54
HENRI MATISSE (1869-1954)
Le Danseur

signé des initiales 'HM.' (en bas à droite)
gouache, traces de mine de plomb et papiers découpés sur papier
74.9 x 62.2 cm. (29½ x 24½ in.)
Exécuté en 1937-38

€4,000,000-6,000,000

US$5,100,000-7,600,000

GBP3,400,000-5,100,000

PROVENANCE:
Galerie Beyeler, Bâle.
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, mai 1982.

EXPOSITION:
Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Henri Matisse: Les grandes gouaches découpées*, mars-mai 1961, p. 42, no. 2 (daté '1938').
Albi, Musée Toulouse-Lautrec, Palais de la Berbie, *Exposition Henri Matisse 1869-1954*, juillet-septembre 1961, no. 169 (titré 'Figure de ballet').
New York, The Museum of Modern Art; The Art Institute of Chicago et The San Francisco Museum of Art, *The Last Works of Henri Matisse, Large Cut Gouaches*, octobre 1961-avril 1962, no. 1 (daté '1938').
Washington, D.C., National Gallery of Art; The Detroit Institute of Arts et The Saint Louis Art Museum, *Henri Matisse Paper Cut-Outs*, septembre 1977-mars 1978, p. 91, no. 6 (illustré).
Madrid, Fundación Juan March, *Matisse: Oleos, dibujos, gouaches découpées, esculturas y libros*, octobre-décembre 1980, no. 53. Hiroshima, Musée d'Art Préfectoral; Nishinomiya, Musée Otani; Kumamoto, Musée d'Art Préfectoral; Tokushima, Maison de la Culture Régionale et Kobe Shimbun, *Matisse et ses amis*, mars-juin 1981, no. 164 (illustré, pl. 119).
Paris, Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent, *Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art*, mars-octobre 2004, p. 23 (illlustré en couleur, p. 22).

BIBLIOGRAPHIE:
J. Guichard-Meili, *Les gouaches découpées de Henri Matisse*, Paris, 1983, pl. 1 (illustré en couleur).
"La passion de l'Art: Yves Saint Laurent", *in Du*, no. 10, octobre 1986, p. 41 (illustré en couleur; daté '1937').

Madame Wanda de Guébriant a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



Henri Matisse,
Les coucous, tapis bleu et rose

PAR HILARY SPURLING



Lot 55

Né dans une région marquée par l'industrie textile, fréquentant assidûment depuis son plus jeune âge les ateliers de tisserands et de créateurs de tissus, Henri Matisse collectionna des tissus dès ses premières années aux Beaux-Arts. Il parcourait les éventaires des brocantes parisiennes en quête d'échantillons, et cela jusqu'aux dernières années de sa vie, transformant son atelier en trésor recelant quantité de paravents, tentures, rideaux, jetés de lit, costumes, broderies arabes, tapis d'Orient et nattes en raphia africaines. Il appelait cette collection sa "bibliothèque de travail"[1], dans laquelle il puisait des échantillons qu'il emportait avec lui lors de ses voyages. Les tissus avivaient l'imagination de Matisse, et ne l'avivèrent jamais autant qu'au cours des dix années qui précédèrent la première Guerre Mondiale, durant lesquelles, pour la première fois, il construisit directement ses toiles à partir de couleurs pures. Il disait que le matériau lui-même - "fresque, gouache, aquarelle, étoffe de couleur"- importait peu[2]. Ce qui comptait, c'était la texture de la couleur et l'émotion qu'elle dégageait.

Les coucous, tapis bleu et rose, peint au cours du printemps 1911, fait partie d'une longue suite d'expériences qu'il mena à cette époque sur les fleurs, les fruits et les tissus. Cette série particulière s'inspire de *Nature morte au geranium* de 1910 (fig. 1), tableau qui suscita un enthousiasme si fervent chez Vassily Kandinsky que ce dernier convainquit le collectionneur russe Serguei Shchukin, de commander cet hiver là deux autres natures mortes de mêmes dimensions et traitant du même thème[3]. Kandinsky, Shchukin et le baron de Tschudi, directeur des musées impériaux d'Allemagne qui avait acquis l'œuvre, furent impressionnés par la témérite de Matisse dans le choix de ses couleurs et par l'indiscutable modernité de sa construction abstraite. Il composa son tableau autour d'un ruban de toile de Jouy, matière particulièrement appréciée par Matisse, et qu'il utilisait abondamment, la qualifiant de "volume important dans ma bibliothèque de peintre"[4]. Dans *Nature morte au geranium*, la toile de Jouy décrit une oblique dynamique qui traverse le tableau, entraînant avec elle les géraniums dans le rythme effréné de son motif floral.

Les coucous, tapis bleu et rose, inspiré d'un autre tissu de la bibliothèque de Matisse, est en comparaison un modèle de lucidité et d'équilibre. Il a été peint exactement une année plus tard, en même temps que le superbe *Atelier rose* (fig. 2), autre toile pleine de fraîcheur, de lumière, linéaire, dont la conception générale est centrée sur les "étoffes de couleur" déployées à travers la toile comme une palette: tapis d'ocre pâle, paravent en tissu turquoise parsemé de motifs floraux roses et, au centre, ce qui paraît être le même tissu que celui figurant dans la partie inférieure des *coucous, tapis bleu et rose*. Il s'agit d'un tapis en laine bleu et blanc, tissé main, décoré de feuillage, fleurs, pommes-grenades et de petits animaux, motifs dont la forme et la couleur changeaient au gré des tableaux de Matisse, passant par le rose ou le jaune velouté avant de revenir au blanc. Ce tapis, disait-il, avait attiré son oeil dans la boutique d'un antiquaire à Madrid, lors d'un voyage en Espagne en 1910. "[Il n'est] pas en très bon état mais je vais travailler beaucoup avec, je crois" écrivit-il à sa femme[5]. Il eut une véritable révélation en visitant le palais de l'Alhambra, à Grenade, avant de peindre pour la première fois la nouvelle étoffe, en l'associant à un canapé à motifs, quelques fichus espagnols et le pot de géraniums acheté spécialement pour réaliser les deux natures mortes commandées par Shchukin[6] (fig. 3): des toiles qui transforment les éléments classiques des natures mortes, fleurs, fruits et tissus, en une tumultueuse frise orientale toute en arabesques et couleurs chaudes et intenses. Le tapis bleu recouvra équilibre et aplomb dans *L'Atelier rose*, que Matisse débuta dès son retour en France à la fin du mois de janvier 1911. Il s'agissait du premier d'une série de quatre panneaux muraux monumentaux sur le thème symphonique (également commandés par Shchukin)[7], dont l'influence sur la peinture occidentale allait se propager lentement mais profondément au cours du demi-siècle qui suivit, et plus longtemps encore.

Les coucous, tapis bleu et rose, avec ses surfaces de couleurs pures nettement délimités, est le pendant de l'*Atelier rose*[8], et peut-être même, une sorte d'épure destinée à clarifier le chaotique processus de création. A cette croisée des chemins déterminante, où Matisse abandonna définitivement les lois désuètes de la perspective et de l'illusion tridimensionnelle pour les nouveaux espaces intériorisés, purement imagés, du futur, il peignit de manière instinctive, s'efforçant de dégager clarté et ordre d'un tourbillon tumultueux d'élans contradictoires. Il déclara n'avoir réalisé qu'après-coup l'irrégularité donnée aux coups de pinceau et à la peinture, de sorte que la surface au-dessous "jouait plus ou moins en transparence et jetait un moiré soyeux assez précieux"[9]. Dans *Les coucous*, des reflets roses sous-jacents animent le mur turquoise qui occupe la moitié supérieure de la toile, alors que les motifs roses du tissu bleu foncé de la moitié inférieure sont, eux, ourlés de turquoise. Il semble qu'à un certain moment Matisse ait inversé sa combinaison de couleurs, troquant le rose contre le turquoise, procédure empruntée aux tisserands de sa jeunesse, qu'il employa régulièrement tout au long de sa vie et désorientait ses pairs[10]. "Ce n'est pas un autre tableau, expliqua-t-il lorsqu'on lui demanda pourquoi il avait repeint le vaste fond saturé de couleur de *Harmonie en rouge* (1908), qui était au départ bleu foncé. Je cherche des forces, et un équilibre des forces"[11].



(fig. 1) Henri Matisse, *Naure morte au géranium*, 1910.
Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich.



(fig. 2) Henri Matisse, *L'atelier rose*, 1911.
Musée Pouchkine, Moscou.

Ces tensions formelles s'équilibrent tout naturellement dans *Les coucous, tapis bleu et rose*. Sans doute le vase de coucous en est-il le sujet évident, mais en fait, ce bouquet figé, fiché dans un long vase, sert avant tout d'élément stabilisateur, de pilier qui fixe et tient à l'œil les motifs agités du tissu sur lequel il est posé. Il émane une énergie de ces formes vigoureuses, vaguement anthropomorphiques, aux courbes et ailerons saillants, que l'on pourrait assimiler à des bras, jambes, seins, hanches et drapés tourbillonnant de danseurs, ou à l'écorce dentelée de pommes-grenades. Cette impression d'élan naissant est fortement jugulée par le vase, fermement planté sur son pied arrondi, les rayures rose et rouge orange occupant la gauche de la toile, et la grille horizontale qui court le long de la bordure supérieure, où l'on aperçoit un petit paysage de jeunesse, suspendu à une corniche de plâtre moulé qui semble se détacher du mur, projeté par sa propre ombre rose.

Matisse inversa ces deux mêmes couleurs un an plus tard dans la *Corbeille aux oranges* (Musée Picasso, Paris), où, une fois de plus, un lumineux agencement de violet, orange, prune et bleu foncé s'articule autour d'une étoffe plus ou moins transparente - cette fois, rose sur fond bleu, à motif de bouquets pendants- si vibrante de vie qu'elle semble presque flotter, emportant avec elle la corbeille de fruits qui la maintient en place[12]. Dans *La famille du peintre* (fig. 4), second panneau mural monumental, peint dans le sillage de *L'Atelier rose*, le tissu central est un tapis afghan, maintenu en place par la fille du peintre, que suggère une gracieuse silhouette noire, dont la taille svelte et les bras graciles rappellent le vase à double anse des *coucous*. Dans ces extraordinaires tableaux, les éléments distincts - tissus, fleurs, fruits, poteries, et même la silhouette- transcendent leurs identités respectives dans des compositions semi-abstraites dont toute la portée ne sera mesurée que dans les années 1950 et 1960, quand une entière génération de peintres expressionnistes abstraits américains, menée par Jackson Pollock, s'enflammera pour *L'Atelier rouge* de Matisse présenté à New York, œuvre qui fait pendant à *L'Atelier rose* peint en 1911.

"Expression et décoration ne sont qu'une seule et même chose", déclara Matisse[13], qui provoquait l'ire de ses contemporains en refusant d'admettre l'existence de barrières supposées infranchissables entre de traditionnels Beaux-Arts moribonds et des arts décoratifs traversés par une énergie expérimentale qui faisait feu de tout bois. Ce n'est pas un hasard si les plus grands collectionneurs de ses œuvres radicales d'avant la première Guerre Mondiale étaient deux négociants en tissu moscovites, Shchukin et Ivan Morozov, tous deux aussi à l'aise que Matisse à manier le langage de la décoration. C'était une langue dénuée de mystère pour un

couturier comme Paul Poiret (qui fournit un atelier et une équipe à Matisse en 1919 pour produire les costumes du ballet de Diaghilev, *Le Rossignol*), et sa soeur Germaine Bongard (qui conçut des vêtements destinés à être peints par Matisse, au début des années 1920). En 1923, Jacques Doucet acheta à Matisse l'influent *Poisson rouge* pour aller de paire avec *Les Demoiselles d'Avignon* dans ce qui, s'il avait vécu plus longtemps, aurait pu devenir la première collection d'art moderne de France. "J'ai de tout temps été passionné par la peinture" affirmait Yves Saint Laurent[14], en citant Matisse parmi la demi-douzaine de peintres dont le travail avait influencé ses propres créations tout au long de sa carrière. L'unique fois où Yves Saint Laurent dévoila sa collection, on le photographia devant *Les coucous, tapis bleu et rose*, l'un de ces tableaux où, sous le pinceau de Matisse, les tissus eux-mêmes sont devenus la véritable trame de sa peinture.



fig. 3) Henri Matisse, *Nature morte (Espagne)*, 1910. Musée de L'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

Notes:
[1] Lettre de Henri Matisse à Marguerite Duthuit, 29.11.43, Archives Matisse, Paris.
[2] Lettre de Henri Matisse à Alexandre Romm, 17.3.34, édition établie par Dominique Fourcade, *Henri Matisse. Ecrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, p. 149.
[3] A. Kostenevich et N. Semyonova, *Collecting Matisse*, Paris, 1993, p. 168.
[4] Henri Matisse à Marguerite Duthuit, 10.8.42, Archives Matisse, Paris. Pour l'histoire illustrée de ce tissu, voir H. Spurling, " Material World: Matisse, His Art and His Textiles" in *Matisse. His Art and His Textiles*, catalogue d'exposition, Royal Academy of Arts, Londres, 2005, pp. 23-24 & 192, note (p. 8). Ce catalogue a été publié en France sous le titre *Matisse et la couleur des tissus*, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, 2004.
[5] Lettre de Henri Matisse à Amélie Matisse, 11.12.10, Archives Matisse, Paris.
[6] *Nature morte (Espagne)* et *Nature morte, Séville*, Musée de l'Ermitage, Saint Petersbourg.
[7] Les autres étant *La famille du peintre, L'Atelier rouge* (Musée de l'Ermitage, Saint Petersbourg) et *Nature morte aux aubergines* (Musée des Beaux-Arts, Grenoble).
[8] Matisse rentra à Paris fin janvier 1911, Chtchoukine lui ayant passé commande en Espagne de *L'Atelier rose*, qu'il présenta au Salon des Indépendants le 26 avril, voir H. Spurling, *Matisse the Master. A Life of Henri Matisse1909-1954*, Londres, 2005, vol.2, pp. 72-73. *Les coucous, tapis bleu et rose* a été acheté par Bernheim-Jeune le 15 mai 1911.
[9] D. Fourcade, *op. cit.*, p. 149.
[10] J'exprime ma reconnaissance à Mr Thomas Seydoux qui a attiré mon attention sur cette inversion dont on trouve d'autres illustrations dans, par exemple, *La Rêverie*, 1911, *La Table de marbre rose*, 1916, et *Interior with dog*, 1934, voir H. Spurling, "Material World' in Matisse. His Art and His Textiles", pp. 17 et 33, notes 12 & 13.
[11] D. Fourcade, *op. cit.*, p. 129, no. 96.
[12] Pablo Picasso acheta ensuite ce tableau.
[13] D. Fourcade, *op. cit.*, p. 308.
[14] *Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art*, catalogue d'exposition, Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent, Paris, 2004, p. 8.



(fig. 4) Henri Matisse, *La famille du peintre*, 1911. Musée de L'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

Please refer to page 257 for the English version of this text.

λ55

HENRI MATISSE (1869-1954)

Les coucous, tapis bleu et rose

signé et daté 'Henri-Matisse 1911-' (en bas à droite)
huile sur toile
81 x 65.5 cm. (31⅞ x 25¾ in.)
Peint en 1911

€12,000,000-18,000,000

US$16,000,000-23,000,000

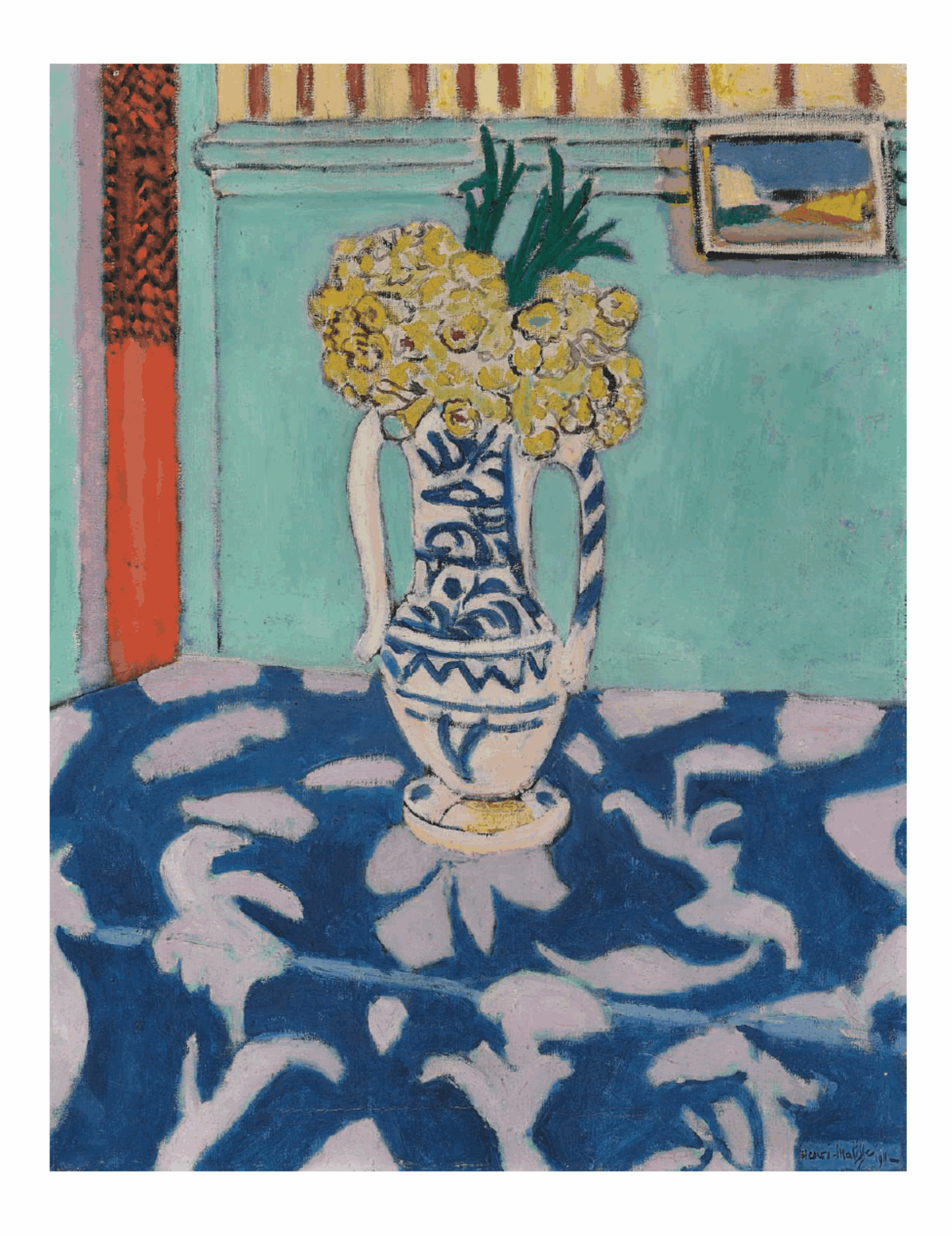
GBP11,000,000-15,000,000

PROVENANCE:
Galerie Bernheim-Jeune, Paris (acquis auprès de l'artiste, 15 mai 1911).
Galerie Tanner, Zurich.
Hans Mettler, Saint-Gall (acquis auprès de celle-ci, octobre 1918); vente, Christie's, Londres, 2 juillet 1979, lot 19.
Galerie Tarica, Paris.
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, juillet 1981.

EXPOSITION:
Londres, Grafton Gallery, *Second Post-Impressionism Exhibition: British, French and Russian Artists*, octobre-décembre 1912, p. 39, no. 34.
Rome, *Prima esposizione internazionale d'Arte della "Secessione"*, mars-juin 1913, no. 66 (h.c.).
Bâle, Kunsthalle, *Henri Matisse*, août-septembre 1931, no. 26 (titré 'Sous les jonquilles').
Lucerne, Musée des Beaux-Arts, *Henri Matisse*, juillet-octobre 1949, p. 28, no. 39 (titré 'Nature morte').
Paris, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, *Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art*, mars-octobre 2004, p. 27 (illustré en couleur, pp. 8 et 26).

BIBLIOGRAPHIE:
H. Kiel, "La Collection de Hans Mettler à Saint-Gall", *L'amour de l'Art*, 8e année, juillet 1927, p. 234 (illustré; titré 'Coquelicots').
"La passion de l'art: Yves Saint Laurent", *in Du*, no. 10, octobre 1986, p. 18 (illustré en couleur).
G.-P. et M. Dauberville, *Matisse*, Poitiers, 1995, vol. I, p. 478, no. 104 (illustré, p. 479).

Madame Wanda de Guébriant a confirmé l'authenticité de cette œuvre.



Henri Matisse, *Nu au bord de la mer*

PAR HILARY SPURLING



Lot 56

Cette vision apparemment inoffensive d'une jeune fille sur une plage ensoleillée à l'ombre d'un arbre a été en son temps une composition profondément subversive. *Nu au bord de la mer* est ce que le collectionneur Marcel Sembat (qui fut parmi les premiers à voir l'œuvre) appelait "l'oeuf"[1]. Il voulait dire que le tableau contenait à l'état embryonnaire les ingrédients d'un nouveau langage visuel brut qui changerait à jamais la façon dont les gens regarderaient le monde autour d'eux. Pour la plupart des contemporains de Matisse, la toile n'était qu'une suite de coups de pinceau noirs grossiers traçant les contours d'aplats de couleur sans queue ni tête, le genre de peinture qui menaçait de renverser autant la morale établie que les valeurs picturales. Ce nu appartient à une série d'expériences radicales conçues pour dégager la route qui mène aux deux grandes toiles *La Danse* (Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg) et *La Musique* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo), auxquelles Matisse s'attela immédiatement après.

La Danse (fig. 1), qui parut grotesque, barbare, obscène lors de sa première présentation au monde de l'art parisien en 1910, devint en fait l'une des œuvres emblématiques de l'art moderne au XX[e] siècle. Plus tard, à partir des années 1930, on pouvait en voir une première version - *Danse I* - dans le hall d'entrée du Museum of Modern Art à New York, tandis que *Danse II* occupait la place d'honneur au Musée de l'Art Occidental Moderne à Moscou (où on l'utilisait comme outil pédagogique pour démontrer au public de l'Union Soviétique la décadence et la corruption de l'Occident).

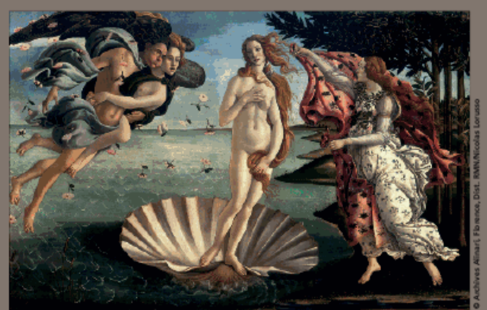
Matisse a peint *Nu au bord de la mer* sur un cap à Cavalière, village de pêcheurs au bord de la Méditerranée, pendant l'été 1909 (le peintre, connu pour sa mémoire des dates peu fiable, avait fait une erreur d'un an quand finalement il a signé le dos de sa toile un quart de siècle plus tard). L'été que Matisse a passé à Cavalière était la dernière étape du programme d'entraînement rigoureux conçu début février, quand le collectionneur russe, Sergei Shchukin, lui avait passé commande de deux peintures murales pour sa maison de Moscou. Le sujet sur lequel ils se mirent d'accord fut *La Danse*. Matisse vit dans la commande un manifeste public, une tentative ambitieuse de produire à grande échelle un art nouveau pour le siècle nouveau. Il voulait combiner la couleur brute qui avait explosé dans ses toiles lors de l'été Fauve de 1905 avec le sens du dessin qui le préoccupait de plus en plus depuis sa première visite en Italie en 1907. Il avait réagi avec une intensité particulière à la rayonnante lucidité des primitifs florentins et à la puissance émotionnelle des fresques de Giotto à la chapelle de l'Aréna à Padoue, où l'interaction entre ligne et couleur a eu force de révélation pour lui[2].

On peut rapprocher *Nu au bord de la mer* de la lumineuse *Naissance de Vénus* (fig. 2) de Botticelli avec sa figure centrale structurale, son bosquet ombragé de verdure et ses trois bandes de couleur représentant la terre, l'eau et le ciel. La série de nus qu'a peint Matisse à Cavalière trouve son origine directe dans deux toiles qu'il a produites en 1907, immédiatement après son retour d'Italie. Dans *Le Luxe I* (fig. 3) et *II* (The Royal Museum of Fine Art, Copenhague), il a transposé et télescopé les sections qui se trouvent au centre et à droite de la toile de Botticelli, s'appropriant ses bandes chromatiques, ses caps proéminents et son grand nu aux longues jambes entouré de sa suite qui lui apporte fleurs et étoffe. Même la serviette de plage froissée sur laquelle se tient la Vénus moderne de Matisse produit un aplat blanc strié comme le coquillage de Botticelli. Deux années plus tard, l'influence se fait plus directe, absorbée de façon plus profonde, dans *Nu au bord de la mer*. A l'instar du peintre italien, Matisse divise sa toile de façon horizontale grâce à la couleur, et de façon verticale grâce au nu en colonne centrale. Terre, mer et ciel forment des bandes parallèles plates de vert, de rose et de quatre teintes différentes de bleu, avec au fond à droite les mêmes éperons de terre, alignés l'un au-dessus de l'autre, comme sur la toile de Botticelli. Le corps étroit sans hanches ni seins du modèle de Matisse se trouve encore accentué par le fût tubulaire du pin situé dans son dos. Comme si souvent en période de transition, le peintre se tourne vers l'art du passé pour trouver l'élan qui va le propulser dans les territoires inconnus du futur.

Dans une deuxième variation sur le même thème, *Nu, paysage ensoleillé*[3], la figure humaine est presque entièrement absorbée par le jeu des motifs que constituent les troncs d'arbres droits et sombres avec les renflements irréguliers du sable clair. Cette fois, Matisse a posé son modèle dans une pinède en haut de la plage: "Elle se tenait dans l'ombre grise devant le feuillage vert, aplat orange rose à peine plus sombre que le sol sablonneux éclairé de soleil (avec une tache émeraude entre les cuisses)"[4]. Une troisième variation, *Nu assis* (Musée de Grenoble) dialogue avec une toile de Paul Gauguin dont Matisse avait gardé le souvenir chez Ambroise Vollard, rue Laffitte, dix ans plus tôt ("L'un des plus beaux Gauguin que j'aie jamais vu: Un grand nu au bord de la mer, une grande Tahitienne[5]"). Le peintre piège la lumière, la chaleur et la couleur vibrantes d'un été méditerranéen en bandes ondoyantes de bleu, vert, rose profond et indigo. *Nu assis* fut "l'œuf" qui a mystifié Sembat: "une chose empoignante, inouïe, neuve à effarer: elle effarait presque son auteur même." Sembat s'est-il écrié quand il l'a vu la première fois le 30 octobre 1909. Il acheta la peinture une semaine plus tard, expliquant que cela lui avait pris du temps, de faire le tri, dans des sensations visuelles qui lui avaient paru d'abord discordantes, comme la musique moderne. "Je n'ai pas voulu faire une femme, vous voyez, dit Matisse. J'ai voulu rendre mon impression totale du midi"[6].



(fig. 1) Henri Matisse, *La Danse II*, fin 1909-10.
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.



(fig. 2) Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, vers 1485.
Galerie des Offices, Florence.

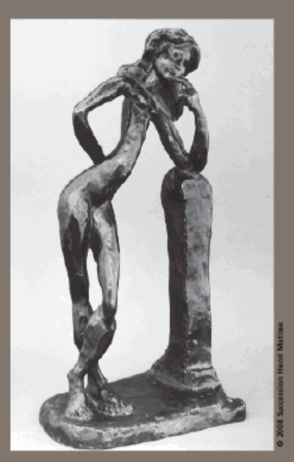
Matisse était rarement allé aussi loin dans la définition du rôle des femmes dans son travail, même s'il avait confié, longtemps après, à son fils Pierre qu'il ne pouvait endurer l'épreuve de la peinture que grâce à la présence humaine réconfortante de son modèle[7]. En 1909, c'était un modèle de profession, du nom de Loulou Brouty, une Parisienne de petite taille, au corps souple, cheveux foncés et jolie petite tête de chat, qui avait déjà servi de modèle pour *La dame en vert* et *Nu à l'écharpe blanche*. Matisse l'emmena avec lui dans le Midi, anticipant qu'il lui serait impossible de trouver là-bas un modèle, et encore moins de persuader celui-ci de se déshabiller à Cavalière, encore plus retranché du monde extérieur que Collioure et Saint-Tropez où il avait travaillé les étés précédents. L'intérêt principal de cette plage dépourvue d'ombre, de végétation et de pittoresque, était de se trouver éloignée de tout, car le peintre envisageait d'y mettre en scène la confrontation définitive avec son modèle qui mènerait directement à *La Danse*.

Il s'y prépara avec concentration depuis sa rencontre en février avec Shchukin, un homme aussi audacieux que Matisse lui-même, et qui s'était engagé, comme lui, de tout coeur, dans l'art du futur. Quand tous deux discutèrent de la façon dont Matisse allait décorer la montée d'escaliers du Palais Trubetskoy (la maison de Shchukin à Moscou, qui allait bientôt devenir le premier musée d'art moderne au monde sans en avoir le nom), le peintre vit là un défi qui allait éprouver son endurance et son courage jusqu 'au bout. Il quitta Paris immédiatement pour séjourner un mois seul dans un hôtel de bord de mer à Cassis, passant en revue "le long travail de réflexion, d'amalgamation"[8] qui l'avait mené au point où il en était. Marchant en haut de la falaise, il observait en même temps les effets conjugués du soleil, des embruns et des jaillissements d'eau prisonniers de la crique en dessous au moment de la marée. Le mouvement, la friction et le choc des forces adverses hantaient son esprit. Quand Sembat le rencontra à Cassis, il fut immédiatement gagné par l'excitation profonde et concentrée du peintre. Début mars, Matisse envoya deux croquis à Moscou, puis se mit à peindre, dès son retour à Paris, à toute vitesse et en deux jours, une version grandeur nature de *La Danse*. C'est au vu de la force que dégageait cette toile que le critique anglais, Matthew Prichard (qui la vit au mois d'avril) déclara que Matisse était "le plus grand des hommes modernes"[9]. Le peintre lui-même définit ses intentions dans un entretien qu'il donna à *Les Nouvelles*, et acheva sa préparation pratique en louant une maison à Issy-les-Moulineaux, où il avait fait ériger, avant de partir pour Cavalière en juin, un atelier assez grand pour travailler aux deux immenses toiles de Shchukin.

Dorénavant, il avait besoin de mettre la théorie en pratique, en faisant éclater les barrières de la discipline et de la volonté pour accéder à l'élan passionné qui le menait en tant que peintre. Sa vie durant, Matisse a utilisé des métaphores violentes - viol, strangulation, défonce de porte à coups de pied ou fente d'abcès au canif - pour évoquer la tension insupportable que suscitait en lui ses séances de travail, où seul un modèle humain pouvait lui apporter de l'aide. Cet été-là, il se défoula en faisant des croquis rigolos de lui avec sa palette et son modèle affalé à côté sur la plage, et s'était amusé à les envoyer à ses amis[10]. Mais Brouty prit possession de l'imagination de Matisse cet été-là de façon beaucoup moins conventionnelle que ces fantasmes masculins clichés. En effet, il s'en servit comme le moyen à travers lequel il espérait pénétrer la réalité, plutôt que de la reproduire comme fait le photographe: "donner l'émotion le plus directement possible et par les moyens les plus simples"[11].



(fig. 3) Henri Matisse, *Le Luxe I*, 1907.
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



(fig. 4) Henri Matisse, *La Serpentine*, vers 1909.
The Museum of Modern Art, New York.

Nu au bord de la mer, la plus grande et la plus élaborée des trois études de mademoiselle Brouty, est étroitement liée à la sculpture remarquable travaillée par Matisse dès son retour à Paris, appelée *La Serpentine* (fig. 4). A peu près de la même taille que la toile de Cavalière, ce nu linéaire est à l'origine des personnages de plus en plus abstraits peints par Matisse pendant presque une décennie. *La Serpentine* avec ses cuisses "de l'épaisseur d'un fil de fer et la partie inférieure des jambes de la grosseur que les cuisses auraient dû avoir" donnait au critique américain, Henry McBride[12], une impression terrifiante. Il la vit à Issy en 1910 avec l'anglais, Roger Fry, qui choisirait *Nu au bord de la mer* pour sa seconde exposition post-impressionniste à Londres en 1912. Mais à première vue, aucun des deux ne pouvait comprendre le processus impitoyable de compression, de synthèse et d'élimination qui préoccupait le peintre. Tous deux ressentirent un malaise profond, se demandant si Matisse n'était tout simplement en train de jouer une immense farce au monde de l'art.

Pendant tout le long de son travail sur *La Danse* et *La Musique*, Brouty posait pour les étudiants de Matisse, qui n'avaient aucun doute quant à l'importance du "modèle à la peau éclatante qui, posant parmi les pins verts avec la Méditerranée en toile de fond, avait suggéré la couleur de *La Danse*".[13] On se trouvait à un tournant crucial. "L'épuration que Matisse a réussie en 1909 l'a influencé pour le reste de sa vie. Elle l'a libéré", a écrit Gowing (qui était à la fois peintre et historien d'art)[14]. Une confiance extraordinaire guidait Matisse à ce moment crucial de son développement. Dans *Nu au bord de la mer*, l'un des tableaux tournés à la fois vers le passé et le futur, il a éliminé le sujet familier de la rondeur de la chair qui appartenait à la convention. A la place, l'image a grandi directement des assemblages aigus de couleur pure, qui devaient former les silhouettes d'allure primitive de *La Musique*. Cette toile avait une importance particulière pour Matisse qui la garda chez lui pendant plus d'un quart de siècle, expliquant, quand il la vendit en 1935, tout ce qu'elle signifiait pour lui et combien il serait satisfait de la voir hébergée dans une belle collection, "car le tableau est solide"[15].

Ce texte a été traduit de l'anglais.

Notes:
[1] M. Sembat, " Henri Matisse ", *in Les Cahiers d'aujourd'hui*, no. 4, avril 1913, p. 190 (un oeuf).
[2] Voir " Notes d'un Peintre ", *in* D. Fourcade, *Henri Matisse. Ecrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, pp. 49-50.
[3] *in* L. Gowing, *Matisse*, Londres, 1979, p. 99.
[4] P. Courthion, "Conversations avec Henri Matisse", non publié, Getty Center (*Un grand nu au bord de la mer, une grande Tahitienne*)
[5] Cette citation et celle qui la précède sont tirées de M. Sembat, 1913, voir note 1 (une chose empoignante, inouie, neuve effarer: elle effarait presque son auteur mme. "Je n'ai pas voulu faire une femme, vous voyez" dit Matisse. "J'ai voulu rendre mon impression totale du midi".)
[6] Lettres de Henri Matisse à Pierre Matisse, *Pierre Matisse papers*, New York, no. 1.9.40.
[7] Interview avec C. Estienne, "Les Tendances de la peinture moderne", *in Les Nouvelles*, 12 avril 1909, in D. Fourcade, p.61 (un long travail de réflexion, d'amalgamation)
[8] voir H. Spurling, *Matisse the Master. A Life of Henri Matisse*, vol. 2, 1909-1954, Londres, 2005, pp. 25 et 471, no. 85.
[9] Voir *ibid*, p. 29 et p. 471, no. 65.
[10] Interview avec C. Estienne, voir note 7 (donner "l'émotion le plus directement possible et par les moyens les plus simples")
[11] Voir L. Gowing, p. 86, et H. Spurling, vol 2, pp. 51 et p. 472, nos. 54-56.
[12] J. Lyman, "Adieu, Matisse", *in Canadian Art*, vol. XII, no. 2, hiver 1955, p. 45.
[13] L. Gowing, p. 102.
[14] Lettre de Henri Matisse à Hermann Rubin, 25 avril 1935 ("car la peinture est solide.")

Please refer to page 259 for the English version of this text.

λ56

HENRI MATISSE (1869-1954)

Nu au bord de la mer

signé 'Henri Matisse' (en bas à droite); signé, daté et inscrit 'Ce tableau a été peint à Cavallière [sic] (Var) en 1908 [sic]. Henri Matisse Nice, 25 avril 1935' (au revers)
huile sur toile
61.2 x 50 cm. (24⅛ x 19¾ in.)
Peint à Cavalière, 1909

€4,000,000-6,000,000

US$5,100,000-7,600,000

GBP3,400,000-5,100,000

PROVENANCE:
Hermann Rubin, Paris (acquis auprès de l'artiste, avril 1935).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès des descendants de celui-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, novembre 1988.

EXPOSITION:
Londres, Grafton Gallery, *Second Post-Impressionist Exhibition, British, French and Russian Artists*, octobre-décembre 1912, pp. 38 et 69, no. 24.
Paris, Musée National d'Art Moderne, *Rétrospective Henri Matisse*, juillet-novembre 1956, p. 20, no. 28 (illustré, pl. IX).
Londres, Hayward Gallery, *Matisse 1869-1954*, juillet-septembre 1968, p. 163, no. 41, (illustré, p. 85).

BIBLIOGRAPHIE:
A.H. Barr, *Matisse: His Art and his Public*, New York, 1951, p. 104 (illustré, p. 359).
G. Diehl, *Henri Matisse*, Paris, 1954, pp. 49 et 161.
M. Luzi et M. Carrà, *L'opera di Matisse: Dalla rivolta 'fauve' all'intimismo 1904-1928*, Milan, 1971, p. 91, no. 129 (illustré, p. 90).
"Les chefs-d'œuvre de la collection Yves Saint Laurent Pierre Bergé", *in Connaissance des Arts*, h.s., no. 271, janvier 2006 (illustré en couleur).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 48 (illustré en couleur).

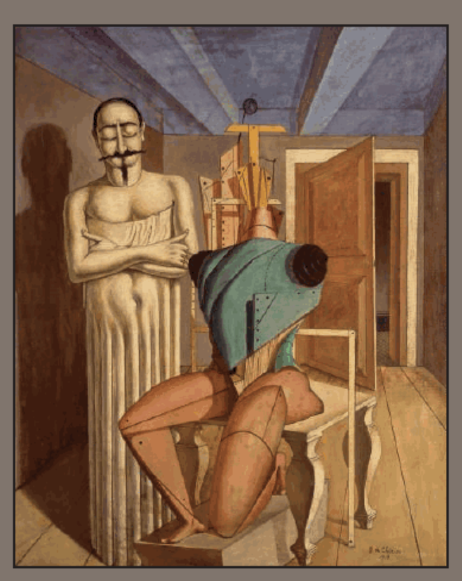
Madame Wanda de Guébriant a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Veuillez noter que le Art Institute of Chicago et le Museum of Modern Art de New York ont fait une demande de prêt afin de pouvoir présenter cette œuvre lors de leur exposition itinérante *Matisse and the Methods of Modern Construction*, qui aura lieu du 20 mars au 11 octobre 2010.


Henri-Matisse

Giorgio de Chirico, *Il Ritornante*

PAR VALENTIN NUSSBAUM



Lot 57

Peint pendant la première Guerre Mondiale à Ferrare au cours de l'automne et l'hiver 1917, *Il Ritornante* compte parmi les chefs d'œuvres du peintre italien. Avant de transposer sa composition sur la toile, un dessin préparatoire à cette oeuvre fut réalisé par de Chirico, lors d'un séjour à l'hopital neurologique de la villa del Seminario. La composition réunit plusieurs motifs chers à la mythologie créée par le peintre, faisant appel à la thématique de l'"éternel retour", issue de la lecture de Nietzsche, à l'image spectrale du père disparu et au caractère visionnaire de la création.

L'artiste, dont le traumatisme de l'enfant, symbolisée par le mannequin au premier plan, s'agenouille devant l'apparition du "revenant", fantasme du père ingénieur disparu soudainement auquel Giorgio de Chirico voue un véritable culte. La scène, qui se déroule dans un intérieur à la perspective accélérée aboutissant sur une inquiétante porte ouverte, rappelle ainsi le traumatisme d'enfance décrit par Giorgio de Chirico dans ses mémoires: "Je retournai à la maison en courant: en arrivant je trouvai le portail ouvert [...] je grimpai en courant à la chambre de mon père [...] En entrant, je vis tout d'abord ma mère et mon frère en train de sangloter; je me précipitai vers le lit où gisait mon père et je le vis calme, les yeux clos, le visage exprimant la sérénité, presque le bonheur, comme quelqu'un qui, fatigué par un long et pénible voyage, repose enfin dans un sommeil doux et profond"[1].

Le mannequin au premier plan est en quête d'une identité que lui révèlera peut-être le spectre-statue. La perte de la

figure paternelle a certainement laissé un vide affectif dans la vie du peintre. Un vide qui s'exprime sous différentes formes, à commencer par celle du mannequin sans bras ni visage qui emprunte la posture du *Torse du Belvédère* (fig.1).
Cette statut, qui représente de façon fragmentaire le héros Hercule, s'oppose par son caractère incomplet au "revenant". Le Torse fait allusion au thème du héros soumis aux épreuves initiatrices et à l'arrivée triomphale de l'aîné. L'intention est ici encore de faire ressurgir sous forme métaphorique l'aventure personnelle et intellectuelle de l'artiste. Né en Grèce, étudiant à Munich, artiste débutant à Paris, Giorgio de Chirico ne s'installe en Italie qu'en 1915, alors que le pays entre en guerre. Le caractère profondément itinérant de sa vie d'alors est à l'origine de l'essentiel de son "automythographie" autour des figures d'Ulysse, Ariane, des Argonautes et des Dioscures.



(fig. 1) Apollonios d'Athènes, *Torse du Belvédère*, Ier siècle avant J.C.
Musée Pio-Clementino, Rome.

Le "revenant", qui porte moustache et bouc effilés, serait en quelque sorte un double du père, apparu, selon un témoignage d'André Breton, dans un rêve de Giorgio de Chirico sous les traits de Napoléon III[3] (fig. 2). Il faut y voir une allusion au Risorgimento, à l'émergence de la "troisième Italie", dont l'unité politique aurait été établie lors d'une rencontre secrète entre l'empereur et Cavour[4]. Parallèlement, selon les indices laissés par de Chirico en 1929 dans son roman *Hebdoméros*, les traits du revenant rappellent Dionysos, le "dieu tentateur", selon le surnom que lui avait donné Nietzsche[5].

En croisant les différentes identités prêtées ici au revenant, il semble que l'enjeu du "drame" représenté dans l'œuvre repose sur le désir de l'artiste de devenir lui-même, comme son père, Napoléon III ou Hercule, un être emblématique, un créateur, une statue. C'est ce que tendent à confirmer les premiers vers d'un poème rédigé par l'artiste en cette même année 1917: "Un jour je serai un homme statue / époux veuf sur le sarcophage étrusque / ce jour-là en ta grande étreinte de pierre / ô ville serre-moi, maternelle[6]."



(fig. 2) Pierre-Honoré Hugrel, *L'empereur Napoléon III, portrait à mi-corps.*
Musée d'Orsay, Paris.

Enfin, au-delà de la mythologie personnelle de l'artiste, certains éléments comme le mannequin ou le vêtement aux plis antiques ne pouvaient manquer de séduire le couturier qu'était Doucet et expliquent également le choix de cette œuvre. On peut mesurer toute l'importance que prirent Giorgio de Chirico et son *Revenant* au sein du futur cercle des Surréalistes par la place que cette œuvre occupe dans leur imaginaire. En 1922, Max Ernst réalise *Au rendez-vous des amis* (Museum Ludwig, Cologne; fig. 3), portrait collectif réunissant le premier cercle des surréalistes[7]. Giorgio de Chirico y figure en bonne place, debout à droite, entre André Breton et Gala Eluard. Il porte une longue tunique, dont les plis verticaux assimilent son corps à une colonne antique cannelée. Cette statufication du personnage est une référence directe à la figure du *Revenant* que Max Ernst découvrit pour la première fois en 1919 sur une reproduction de la revue *Valori Plastici*. Elle permet également au peintre



(fig. 3) Max Ernst, *Au rendez-vous des amis*, 1922.
Ludwig Museum, Cologne.

de réaliser le rêve de Giorgio de Chirico, celui de devenir enfin une figure emblématique. Pour remercier Ernst de cet hommage, le peintre italien offrit à Gala Eluard (alors maitresse d'Ernst), le dessin du *Revenant* réalisé en 1917 à Ferrare, lorsqu'elle lui rendit visite en janvier 1924[8].

L'acquisition du tableau par Jacques Doucet en 1925, à l'occasion de l'exposition surréaliste de la Galerie Pierre, renforce le statut mythique du tableau. La personnalité de Doucet, éminent couturier devenu collectionneur avisé, a marqué de son empreinte les années folles. Dans le studio de Doucet à Neuilly, *Le Revenant* trouva en effet une place de choix entre les œuvres les plus représentatives de l'époque moderne (fig. 4).
Il est indéniable que le choix particulier du *Revenant* n'aurait pu se faire sans les recommandations de son conseiller André Breton.

Ce dernier possédait en effet depuis 1919 *Le cerveau de l'enfant* (1914, Moderna Museet, Stockholm), œuvre antérieure dont l'iconographie et le personnage masculin aux yeux fermés et à la moustache "dionysiaque" préfigurent la toile de 1917-18. Familier des énigmes de Giorgio de Chirico, Breton était particulièrement habilité à en révéler certains arcanes.

Notes:
[1] G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milan, 1962, p. 40.
[2] Giorgio de Chirico, cité dans Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico. 1888-1819. La métaphysique*, Paris, 1997, pp. 69-70 : "Je me rappelle que souvent, en lisant l'immortel ouvrage de Nietzsche, *Ainsi parla Zarathoustra*, certains passages de son livre me laissaient une impression que j'avais déjà connu comme enfant en lisant un livre italien pour les petits qui a pour titre *L'avventura di Pinocchio*. Etrange similarité qui nous révèle la profondeur de l'œuvre : la naïveté n'y a rien à voir ; rien de la grâce naïve de l'artiste primitif ; l'œuvre a une étrangeté qui s'approche de l'étrangeté que peut avoir la sensation d'un enfant, mais on sent en même temps que celui qui la créa le fit sciemment. Voir tout, même l'homme en tant que chose. C'est la méthode nietzschéenne. Appliquée en peinture, elle pourrait donner des résultats extraordinaires. C'est ce que je tâche de prouver avec mes tableaux."
[3] A. Breton, "Giorgio de Chirico, Les Pas perdus", in *Breton, œuvres complètes*, Paris, 1988, vol. I, p. 251.
[4] W. Bohn, *The Rise of Surrealism. Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous*, New York, 2002, p. 79.
[5] G. de Chirico, *Hebdoméros - Le peintre et son génie chez l'écrivain*, Paris, 1929, pp. 74-75: "oui, ce monsieur vêtu avec une élégance démodée et dont le visage rappelle vaguement certaines photos de Napoléon III et aussi Anatole France à l'époque du Lys rouge, ce monsieur qui vous regarde en riant sous cape, c'est toujours lui, le démon tentateur."
[6] Poème de 1917, Giorgio de Chirico, *Il mecanismo del pensiero. Critica, polémiqua, autobiografia 1911-1943*, Turin, 1985, p. 48.
[7] J. Pech, "Was der Taucher vor dem Sprung nicht wissen kann. Giorgio de Chirico und Max Ernst", catalogue d'exposition, *Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, Zurich, 1997, pp. 289-330.
[8] Le dessin est dédicacé ainsi: "à Madame Eluard hommage respectueux de Giorgio de Chirico. Rome Janvier 1924".

Please refer to page 261 for the English version of this text.



(fig. 4) Vue de *Il Ritornante* dans le Studio de Jacques Doucet, vers 1925.

λ57

GIORGIO DE CHIRICO (1888-1978)

Il Ritornante

signé et daté 'G. de Chirico 1918' (en bas à droite)
huile sur toile
94 x 77.9 cm. (37 x 30⅝ in.)
Peint en 1918

€7,000,000-10,000,000

US$8,900,000-13,000,000

GBP6,000,000-8,500,000

PROVENANCE:

Mario Broglio, Rome.
Paul Guillaume, Paris.
Jacques Doucet, Paris (acquis auprès de celui-ci par l'intermédiaire d'André Breton, novembre 1925).
Pierre Colle, Paris (acquis auprès de la succession de celui-ci, 5 juillet 1941).
Béatrice Colle-Saalburg, Paris (par descendance, 1948).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, juillet 1986.

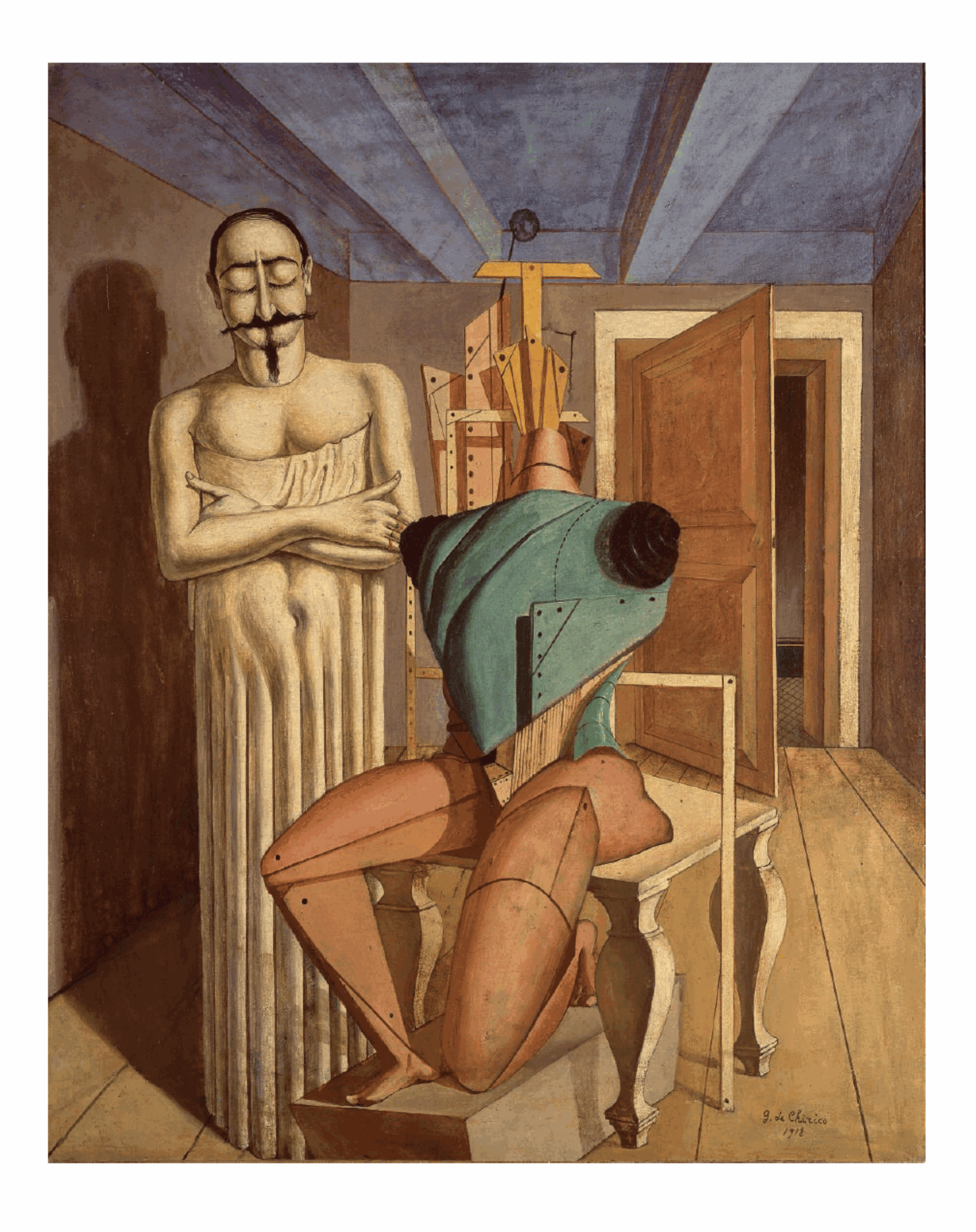
EXPOSITION:

Rome, Galleria dell'Epoca, *Mostra d'arte indipendente*, mai-juin 1918, no. 6.
Kursaal di Viareggio, *Pittura d'avanguardia Italiana*, août 1918.
Paris, Galerie Devambez, *Exposition de peinture moderne organisée par Monsieur Paul Guillaume*, janvier-février 1920, no. 9.
Genève, Bâtiment Electoral, *Exposition internationale d'art moderne, peinture, sculpture, etc.*, décembre 1920-janvier 1921, no. 39 (titré 'Le Retour').
Berlin, Nationalgalerie; Hanovre, Kestner Gesellschaft et Dresde, Kunstausstellung Emil Richter, *Das Jünge Italien*, avril-octobre 1921, no. 23.
Paris, Galerie Paul Guillaume, *Exposition G. de Chirico*, mars-avril 1922, no. 46.
Paris, Galerie Pierre, *La peinture surréaliste*, novembre 1925, no. 17.
Munich, Haus der Kunst et Paris, Musée des Arts Décoratifs, *Der Surrealismus, 1922-1942*, mars-août 1972, p. 50, no. 77 (illustré).
Nîmes, Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, *L'ivresse du réel: L'objet dans l'art du XXe siècle*, mai-août 1993, p. 171, no. 22 (illustré en couleur, p. 47).

BIBLIOGRAPHIE:

M. Calvesi, G. Dalla Chiesa, E. Coen et R. Einaudi, *La Metafisica, Museo Documentario*, Ferrare, 1981, p. 305, no. 132 (illustré, p. 313).
M. Fagiolo dell'Arco et P. Baldacci, *Giorgio de Chirico, Parigi 1924-1929: Dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, Milan, 1982, pp. 49 et 184 (illustré).
Henri Matisse, catalogue d'exposition, Zurich, Kunsthaus, 1982, p. 50 (illustré).
M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico, 1908-1924*, Rome, 1984, p. 101, no. 127 (illustré, p. 103).
P. Baldacci, *De Chirico, 1888-1919: La metafisica*, Milan, 1997, p. 375, no. 136 (illustré en couleur; daté '1917-18').
E.A. Sebline, *Jacques Doucet: Collecting Modernism 1912-1929*, thèse de doctorat, Edinbourg, 2000, p. 78, no. 11 (illustré).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 48 (illustré en couleur).
"Les chefs-d'œuvre de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé", *in Connaissance des Arts*, h.s., no. 271, janvier 2006 (illustré en couleur; daté '1917-18').
F. Chapon, *C'était Jacques Doucet*, Paris, 2006, p. 440.

Un certificat d'authenticité de la Fondation Giorgio de Chirico sera remis à l'acquéreur.


G. de Chirico
1918

λ58

PAUL KLEE (1879-1940)

Sollte Steigen

signé 'Klee' (en bas à droite)
huile et aquarelle sur toile préparée au gesso
59.5 x 86.6 cm. (23⅜ x 34⅛ in.)
Peint en 1932

€400,000-600,000

US$510,000-760,000

GBP340,000-510,000

PROVENANCE:
Galerie Flechtheim, Berlin (acquis auprès de l'artiste, 1932).
Daniel-Henry Kahnweiler, Paris (1934).
Israel Ber Neumann Gallery, New York (vers 1934).
Galerie Berggruen & Cie., Paris.
Sir Edward and Lady Nika Hulton, Londres.
Galerie Beyeler, Bâle.
Hans et Anna Grether, Bâle (acquis auprès de celle-ci, 1973).
Galerie Beyeler, Bâle (acquis auprès de ceux-ci).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci, 1981).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, octobre 1983.

EXPOSITION:
Berlin, Galerie Paul Cassirer, *Lebendige deutsche Kunst*, décembre 1932-janvier 1933, no. 52.
Ostende, Palais des Thermes, *Gloires de la peinture moderne. Hommage à James Ensor*, juillet-août 1949, no. 93.
Francfort, Galerie Buchheim-Milton, *Paul Klee. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*, novembre 1950, no. 8.
New York, Curt Valentin Gallery, *Paul Klee*, septembre-octobre 1953, no. 25 (illustré).
Londres, The Tate Gallery; York, City Art Gallery (no. 26) et Chicago, The Arts Club, *Works by Paul Klee from the Collection of Mrs. Edward Hulton*, mai 1955-décembre 1956, no. 31.
Wuppertal, Kunst und Museumsverein; Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen; Frankfurter Kunstverein; Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus et Dortmund, Museum am Ostwall, *Sammlung Sir Edward und Lady Hulton, London*, 1964-1965, no. 96.
Zurich, Kunsthaus, *Sammlung Sir Edward und Lady Hulton London*, décembre 1967-janvier 1968, p. 22, no. 98.
Bâle, Galerie Beyeler, *Klee "Kunst ist ein Schpfungsgleichnis"*, septembre-novembre 1973, no. 60.
Paris, Galerie Karl Flinker, *Klee. 74 œuvres de 1908 à 1940*, mars-mai 1974, no. 74.
Cologne, Kunsthalle, *Paul Klee: Das Werk der Jahre 1919-1933, Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*, avril-juin 1979, p. 132, no. 349 (illustré, p. 326).
Madrid, Fundación Juan March, *Klee: Oleos, acuarelas, dibujos y grabados*, mars-mai 1981, no. 61.

BIBLIOGRAPHIE:
D.-H. Kahnweiler, *Paul Klee*, Paris, 1950 (illustré en couleur; titré 'Peut venir').
H. Berggruen, *L'univers de Klee*, Paris, 1955 (illustré en couleur).
N. Hulton, *An Approach to Paul Klee*, Londres, 1956, p. 59 (illustré).
M. Huggler, "Die Farbe bei Paul Klee", *in Palette*, no. 25, 1967, p. 7.
C. Müller, *Das Zeichen in Bild und Theorie bei Paul Klee*, Munich, 1979, p. 81.
M.L. Rosenthal, *Paul Klee and the Arrow*, Iowa City, 1979, pp. 114-116.
S.L. Henry, *Paul Klee's Pictorial Mechanics from Physics to the Picture Plane*, 1989, p. 161.
The Paul Klee Foundation, éd., *Paul Klee, catalogue raisonné*, Berne, 2002, vol. VI, p. 230, no. 5828 (illustré).
J. Coignard, "Chez Pierre Bergé et Yves Saint Laurent", *in Connaissance des Arts*, no. 634, janvier 2006, p. 48 (illustré en couleur).

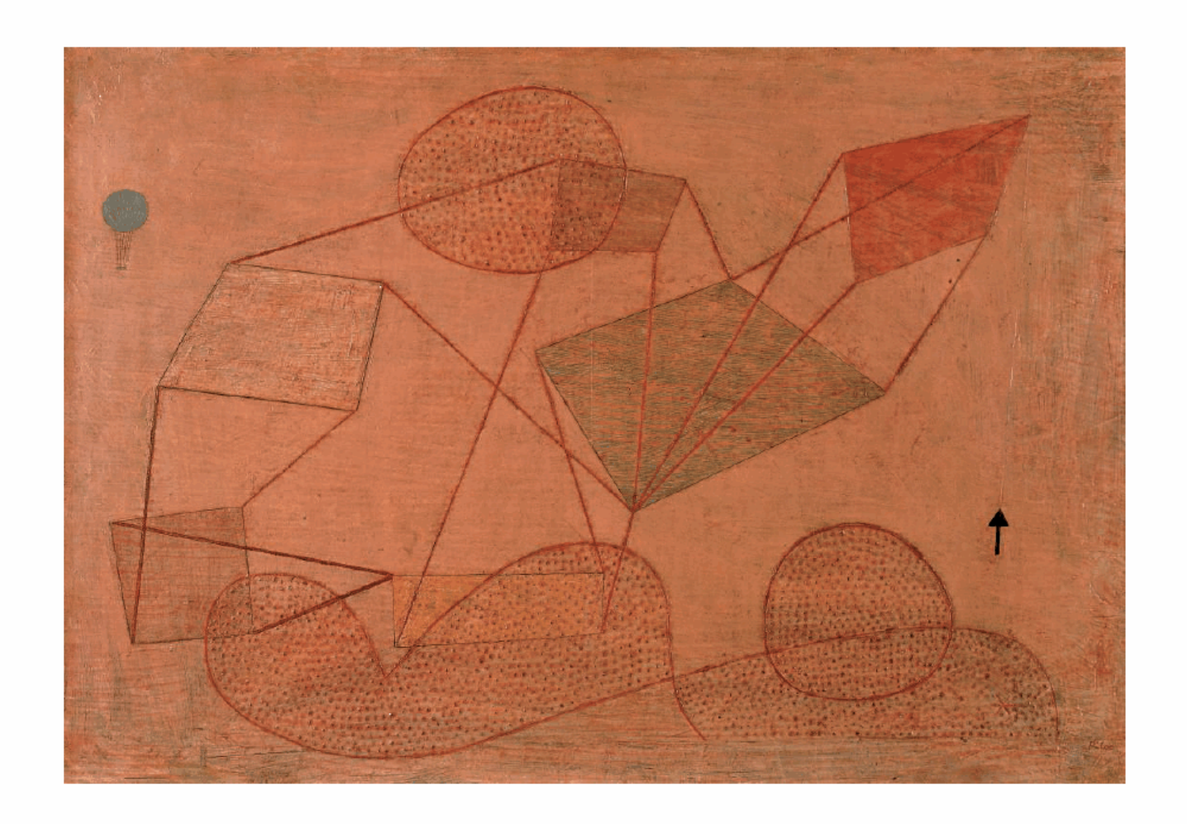
Dès le début des années 1920, Paul Klee enseigne au Staatliches Bauhaus où il expose, en collaboration avec Wassily Kandinsky, sa première théorie des moyens picturaux purs, qui conduit à une clarification exceptionnelle des possibilités contenues dans les procédés abstraits: comment comprendre à la fois, le dynamisme et l'équilibre d'un corps sur la terre, dans l'eau et dans l'air, et le mouvement comme principe essentiel de toute œuvre d'art.

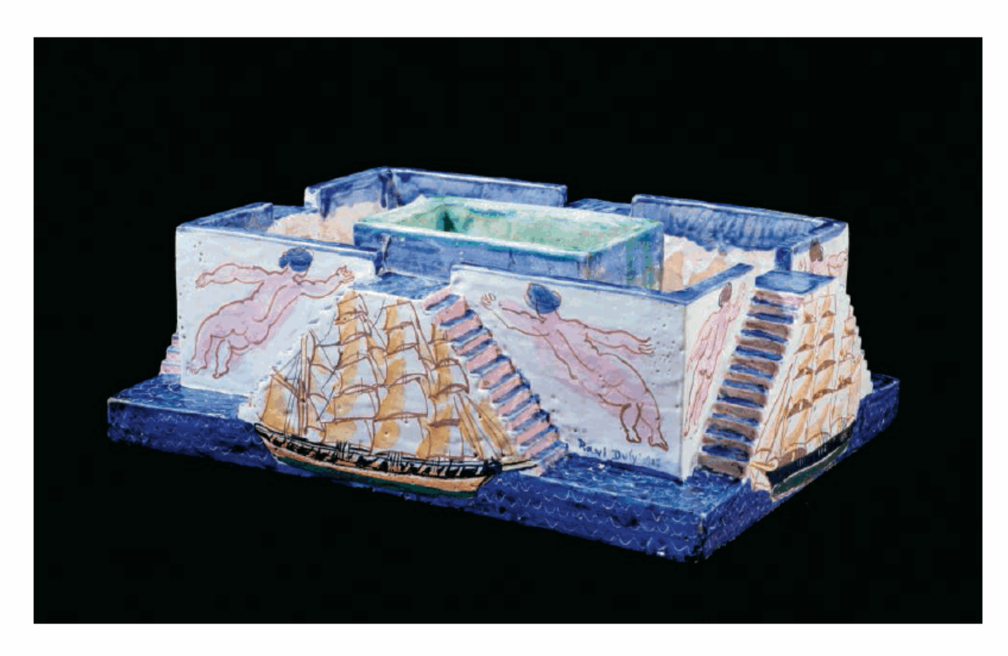
Sollte Steigen, littéralement "devrait s'élever", évoque une ascension potentielle mais conditionnelle. Elle explore la question de la gravité à travers différents motifs et symboles comme la flèche et la montgolfière. Par ailleurs, le vaisseau à plusieurs plans, figure centrale de la composition, est propulsé au gré des vents dans toutes les directions, dans un va-et-vient ininterrompu pendant qu'il est soumis aux forces gravitationnelles signifiées par les tons terreux de la composition.

Chez Klee, la liberté totale de mouvement dans l'air reste soumise aux impératifs matériels de la gravité. Plus précisément, c'est parce que l'homme, aussi libre soit-il de s'imaginer en mouvement, est contraint par ses propres limites physiques. C'est là, selon Klee, "l'origine de la tragédie humaine"[1]. De même la force créatrice, bien qu'indiciblement mystérieuse, est toujours assujettie aux contraintes du support.

Notes:
[1] P. Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Mayence, 1965, p. 44: "Die ideelle Fähigkeit des Menschen Irdisches und Überirdisches beliebig zu durchmessen, ist im Gegensatz zu seiner physischen Ohnmacht der Ursprung der menschlischen Tragik."

Please refer to page 263 for the English version of this text.





59

RAOUL DUFY (1877-1953)

Jardin de salon, la marine

signé et daté 'Raoul Dufy 1927' (sur le côté), avec la signature du céramiste 'Artigas' (sur la base) et avec la signature du paysagiste 'N.M. Rubio' (sur le dessus)
céramique peinte et émaillée
Hauteur: 12.9 cm. (5 in.)
Longueur: 38.3 cm. (15⅜ in.)
Profondeur: 28 cm. (11 in.)
Conçu à Charenton-le-Pont, 1927; cette œuvre est unique

€20,000-30,000
US$26,000-38,000
GBP17,000-25,000

PROVENANCE:
Roger Klotz.
Louis Bofferding, New York.
Acquis auprès de celui-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé.

BIBLIOGRAPHIE:
J. Forestier, "Les jardins de céramique de MM. Raoul Dufy, Rubio et Artigas", *in Art et Industrie*, Paris, no. 8, août 1927, p. 27 (illustré; titré 'Jardin de la marine').
R. Cogniat, *Dufy décorateur*, Genève, 1957, fig. 2 (illustré).
M. Boodro, "Esthète sans frontière", *in Vogue Décoration*, Paris, octobre-novembre 1989, p. 113 (illustré).

Madame Fanny Guillon-Laffaille a confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Dès 1924, Raoul Dufy montre un intérêt certain pour les arts et les objets décoratifs, lorsqu'il s'associe la même année au céramiste catalan Josep Llorens Artigas (1892-1980), qu'il rencontre deux ans plus tôt. Il commence par peindre des vases de formes et de tailles différentes, mais aussi une fontaine, des carreaux, ou encore des bacs à plantes, tous produits par Artigas. L'artiste et l'artisan vont s'associer au paysagiste, architecte et designer, lui aussi catalan, Nicolau Maria Rubió Tudurio (1891-1981) et créer des œuvres uniques. Ils en réaliseront une soixantaine, recensées en 1957[1] par Raymond Cogniat et baptisées *Jardins d'appartement* ou encore *Jardins de salon*.

Il s'agit de constructions architecturales d'intérieur, rehaussées de peintures décoratives, où l'on retrouve des éléments emblématiques récurrents tels que la baigneuse ou encore des éléments marins, comme les voiliers peints sur l'œuvre présentée ici. Un travail décoratif qui, à l'origine, a pour vocation de s'immiscer dans la vie quotidienne, puisqu'il permet de contenir des plantes naturelles et de recréer un jardin miniature, rappelant ainsi la tradition japonaise du bonsaï.

Notes:
[1] R. Cogniat, *Dufy décorateur*, Paris, 1957, p. 49.

Please refer to page 263 for the English version of this text.



λ60

OSKAR SCHLEMMER (1888-1943)

Projet de décor pour "Die glückliche Hand" d'Arnold Schönberg

craie sur papier noir
34.7 x 50.1 cm. (13¾ x 19¾ in.)
Exécuté en 1930

€20,000-30,000
US$26,000-38,000
GBP17,000-25,000

PROVENANCE:
Hans Curjel, Berlin (acquis auprès de l'artiste, 1930).
Collection particulière, Seattle, Washington (par descendance, 1975).
Vente, Sotheby's, Amsterdam, 8 décembre 1994, lot 286.
Galerie Tarica, Paris (acquis au cours de cette vente).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, août 1995.

BIBLIOGRAPHIE:
H. Curjel, *Experiment Krolloper 1927-1931, Aus dem Nachlass herausgegeben von Eigel Kruttge*, Munich, 1975, p. 357, no. XI (illustré).
O. Schlemmer, *Théâtre et Abstraction (L'Espace du Bauhaus)*, Lausanne, 1978, no. 35 (illustré).
K. Von Maur, *Oskar Schlemmer, Œuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle*, Munich, 1979, p. 302, no. A. 395 (illustré).
D. Scheper, *Oskar Schlemmer - das Triadische Ballet und die Bauhausbühne*, Berlin, 1988, p. 224, no. 250 (illustré).

En 1930, le compositeur et metteur en scène autrichien Arnold Schönberg invita Oskar Schlemmer à réaliser le décor de la pièce de théâtre *Die glückliche Hand* (*La main heureuse*). Schönberg souhaitait, par le truchement d'une mise en scène sombre, exprimer l'idée que l'homme répète tout au long de sa vie les mêmes erreurs.

Please refer to page 264 for the English version of this text.

λ61

PAUL KLEE (1879-1940)

Gartenfigur

signé 'Klee' (en haut à droite)
huile sur toile
81.5 x 61.3 cm. (32⅛ x 24¼ in.)
Peint en 1932

€600,000-900,000

US$770,000-1,100,000

GBP510,000-760,000

PROVENANCE:
Galerie Kahnweiler, Paris (acquis vers 1935-37).
Nierendorf Gallery, New York (acquis auprès de celui-ci, vers 1937).
Collection Walcott.
James Goodman Gallery, New York (acquis vers 1980).
Galerie Tarica, Paris (acquis auprès de celle-ci).
Acquis auprès de celle-ci par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, 24 juin 1991.

EXPOSITION:
Berlin, Paul Cassirer Gallery, *Lebendige deutsche kunst*, décembre 1932-janvier 1933, no. 51.
Berne, Kunsthalle, *Paul Klee*, février-mars 1935, no. 70.
Bâle, Kunsthalle, *Paul Klee*, octobre-novembre 1935, no. 58 (illustré).
New York, Nierendorf Gallery, *Paul Klee*, janvier-février 1941, no. 2.
Sarrebruck, Saarland Museum et Karlsruhe, Prinz-Max-Palais, *Paul Klee: Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit der Natur*, mars-août 1990, p. 259, no. 129 (illustré en couleur, p. 189).

BIBLIOGRAPHIE:
The Paul Klee Foundation, éd., *Paul Klee, catalogue raisonné*, Berne, 2002, vol. VI, p. 280, no. 5978 (illustré).

Traditionnellement chez Paul Klee, la dimension poétique des titres vient enrichir les significations que l'on peut prêter à la toile. Dans le cas de *Gartenfigur* la dénomination est à double sens, car en effet, si on le traduit littéralement en français l'expression "figure de jardin" peut évoquer aussi bien la figuration abstraite d'un jardin qu'un jardin-figure. Ce visage-paysage, ou à l'inverse ce paysage-visage, met en pratique les théories artistiques défendues par le peintre au Bauhaus entre 1920 et 1931. Avant tout, l'œuvre se fait l'interprète de la nature comme modèle visuel et comme concept structurant. Elle place face-à-face l'artiste et la nature dans un dialogue essentiel - une "condition *sine qua non*" selon Klee - car l'artiste est "lui-même nature, morceau de nature dans l'aire de la nature"[1].

Ainsi, l'homme et la nature ne font qu'un, et cette unité trouve aussi son expression dans le jardin, état de nature structurée et construite, modelée par l'homme. La référence au jardin vient à nouveau illustrer la théorie de Klee selon laquelle le tableau est une structure autonome à la physionomie propre, ce qu'il affirma dans une conférence donnée à Iéna en 1924: "chaque élaboration, chaque combinaison a son caractère constructif particulier; chaque forme qui en résulte, un visage, une physionomie"[2].

Enfin, les chemins qui délimitent ce jardin, aussi bien intérieur qu'extérieur, sont autant le reflet du parcours créatif accompli par l'artiste qu'une invitation adressée au spectateur de s'y laisser entraîner. *Gartenfigur* étaye ici encore la thèse de Klee, qui veut que "dans l'œuvre d'art, des chemins [soient] ménagés à cet oeil du spectateur en train d'explorer comme un animal en pâture dans une prairie"[3]. Ce n'est donc pas un hasard si le jardin et la figure (qu'elle soit visage ou forme) trouvent un point de rencontre, une forme de symbiose, dans le titre aussi bien que dans la représentation.

Notes:
[1] P. Klee, "Voies diverses dans l'étude de la nature", cité dans *Théorie de l'art moderne*, Paris, 1998, p. 43.
[2] P. Klee, "De l'art moderne", *ibid.*, p. 27.
[3] P. Klee, "Credo du créateur", *ibid.*, p. 38

Please refer to page 264 for the English version of this text.







1

EDGAR DEGAS (1834-1917)

Italian landscape seen through an arch
oil on paper laid down on canvas



This is the largest of the thirteen known landscapes Degas painted in Naples and Rome in the first years of his extended study trip to Italy in 1856-59. All were executed in oil on paper and subsequently affixed to canvas or board, the usual materials in a tradition of plein-air painting going back to the mid-eighteenth century. It is also one of the earliest of Degas's landscapes, dating from September 1856, shortly after his arrival in Naples, where he stayed with his father's Neapolitan relatives. It can be dated on the basis of a meticulous notebook study of the hilltop fortress of Capodimonte outside the city, which is inscribed "Capodimonte 10 7bre [Septembre]" (T. Reff, *The Notebooks of Edgar Degas: A Catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and other Collections*, Oxford, 1976, vol. I, carnet 7, p. 19). It was surely drawn, just as the window view was surely painted, in the attic of the country house of Hilaire Degas, the artist's grandfather. From the same position, and no doubt at the same time, Degas also painted a closer view of the scene, eliminating the arched window and focussing on the fortress and the hillside below it (Brame and Reff, no. 16).

Below the notebook study, there is a quotation in Degas's hand from Dante, whom he was reading and actively illustrating at the time. It is from *Purgatorio*, XIV, 148-50: "Chiamavi il cielo, e intorno vi si gira, / mostrandovi le sue bellezze etterne, / e locchio vostro pur a terra mira." ("The heavens call and wheel around you, showing you their eternal beauties, and yet your eye is still directed toward the earth.") Whether or not this text was intended as such - in the same notebook and others of this time, there are further quotations from Dante, accompanied by sketches for eventual illustrations - it can be seen as a comment on the drawing and even more so on the painting, whose wide expanse of dark green hillside dominates both the pale blue and rose sky and the subtly shaded ochre masonry surround.

Paysage d'Italie vu par une lucarne is also the first of many pictures in which Degas explores the visual fascination of the window and its variants, the doorway, the mirror, and the picture, as a framed opening, real or illusory, in which the space of the interior is contrasted with the differently scaled and configured space of an exterior, another interior, or the same interior, reduced and reversed. Even in this early, relatively straigthforward case, the highly colored window view, framed by flat, nearly monochromatic masonry, looks at first like a picture on a wall, a landscape resembling the *Paysage d'Italie* cited previously. When he began to paint scenes of modern life some fifteen years later, Degas discovered new ways of introducing pictures into his pictures. In his earliest ballet rehearsals, he includes a wall mirror or a cheval glass, arched like the window in the *Paysage*, in which the dancers reflections, reduced in size and shrewdly framed, are played off against the dancers' themselves (Lemoisne, nos. 297-298). In other rehearsal pictures of the 1870s, he shows in the background a large studio window with a view over the facades and roof tops of the buildings opposite. This intrusion of contemporary Paris into the timeless world of the ballet creates a tension between foreground and background, past and present, not unlike that in *Paysage d'Italie vu par une lucarne*.

In one version, set in a rehearsal studio on a high floor of the Opéra, the contrast is made all the more poignant by the presence of three dancers in linked but varied poses, like the Three Graces or the three Goddesses in the Judgement of Paris (Lemoisne, no. 324). In the version illustrated here (fig. 1), set in a photographer's top-floor studio, the dancer in her traditional white costume, holding a graceful traditional pose, is seen against the vertical window bars and curtain and the horizontal floor boards, a severe geometric grid echoed in the buildings outside. But for all the ways in which these later pictures develop ideas already evident in the early Italian view, they differ not only in their modern subject-matter, but in their more Impressionist treatment of color, light, and touch. Although the window bars and the dancers' silhouettes are still carefully delineated, all the other surfaces in this light-filled space flicker with the soft broken touches of Degas's personal form of Impressionist technique.

If *Paysage d'Italie vu par une lucarne* looks forward to Degas's interest in the pictorial possibilities of the window view in his later work, it also looks back to the metaphorical use of the open window in romantic art earlier in the century. A frequent motif in Northern European as well as French art from about 1810 on, such works often include in the foreground the artist's easel or work-table as signs of his presence, though he himself is absent, as in the watercolor by Jakob Alt illustrated here (fig. 2). Lorenz Eitner, who first recognized the importance of the motif, writes that "The

window is like a threshold and at the same time a barrier. Through it, nature, the world, the active life beckon, but the artist remains imprisoned, not unpleasantly, in domestic snugness. The window image thus illustrates perfectly the themes of frustrated longing, of lust for travel or escape which run through romantic literature... the juxtaposition of the very close and the far-away adds a peculiar tension to the sense of distance, more poignant than could be achieved in pure landscape" (*Art Bulletin*, December 1955, pp. 285-86).

This is what Degas, too, must have felt in contemplating the distant fortress of Capodimonte from the attic of his grandfather's villa - a tiny form on the horizon, its walls in alternating sunlight and shadow reflecting the last rays of the setting sun in that most romantically melancholy moment of the day.

Theodore Reff, October 2008.

2

PAUL GAUGUIN (1848-1903)

Study of Martiniquaise women

Illegibly numbered upper left
pastel and charcoal on paper



After his first visit to Pont-Aven, Paul Gauguin's journey to the Antilles represented a major turning point in his life and work. From June until November 1887, Gauguin went to "live in the wild"[1] with his friend Charles Laval, setting out to discover another culture while escaping a European society in the throes of industrialisation. Desperately in search of nature in its purest form - a sort of paradise lost, he produced several major compositions depicting the indigenous people and local wildlife against a lush, tropical backdrop of vegetation, including *Au bord de la rivière* and *La cueillette des fruits* (Van Gogh Museum, Amsterdam). Meanwhile, the artist also built up a collection of illustrated notes, a few motifs from which appear in the Martinique paintings.

Such is the case with the silhouette of the Martinique woman in this pastel, a silhouette that also appears, in an inverted position with a slightly different stance, in the center of the painting *Au bord de la rivière* (Wildenstein, no. 252). The carefully captured pose of the model permits us to consider this work not as a simple sketch, but rather as one of the few known model-centric studies carried out by an ethnographer in his exploration of local particularities and customs.

"At present, I am driven to produce sketch after sketch so that I can delve into their character before asking them to pose", he explained to his friend Claude-Emile Schuffenecker at the beginning of July[2]. It reveals the new processes that the inventive Gauguin had become fond of using in his preparatory work at this time and which were applied to his montage and inversion techniques. In fact, he often reused and reworked these silhouettes or isolated elements for different compositions, freely combining bodies and faces and/or inverting them (he probably examined his own drawings on transparent film). These new tools gave the artist a newfound freedom in using the figures that he transcribed into his notebooks and sketches.

Gauguin's stay in Martinique gave him new impetus with his choice of subject as well as in his technique and, through the graphic work he produced, allowed him to create a personal vocabulary of motifs from which he could draw from at will. Confiding in Charles Morice during this pivotal period of his artistic evolution, Gauguin said: "The experience I had in Martinique... changed my life. Only there did I feel like myself, and anyone wishing to understand who I am must look for me in the work that I brought back from there, more than what I produced in Brittany"[3]

Notes:
[1] Letter from Gauguin to his wife, quoted in D. Wildenstein, *Gauguin, Premier itinéraire d'un sauvage, catalogue de l'œuvre peint (1873-1888)*, Paris, 2001, vol. II, p. 317.
[2] Letter from Paul Gauguin to Paul-Emile Schuffenecker, quoted in D. Wildenstein, *ibid.*, p. 319.
[3] C. Morice, *Paul Gauguin*, Paris, 1919, p. 81.

3

EDOUARD MANET (1832-1883)

Girl with summer hat

signed lower left
pastel on canvas



detail

Edouard Manet extensively employed the medium of pastel during the latter part of his career, finding it unrivalled in its ability to accentuate the radiance of the female face. The artist's passion for the medium, which was also inspired by his contemporary Edgar Degas, can be explained by the subtle rendering of contours and shapes it allows, and the realistic and poetic qualities so dear to Impressionist painters. In Jeune fille au chapeau d'été, the pensive figure stands out against a neutral canvas, with greenery sketched freely in the background. The discreet presence of foliage reaffirms that Manet was one of the pioneers of painting en plein air.

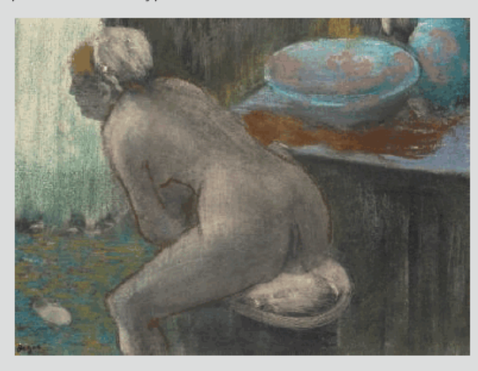
The identity of the model with jet black hair and slightly wavy hair remains a mystery, but there are suggestions that it could be Mademoiselle Jeanne Demarsy (born Anne Marie Joséphine Brochard), a stage actress that Manet asked to pose for several paintings and pastels executed in the same period, including *Sur le banc* (Rouart et Wildenstein, no. 19). The use of a neutral backdrop, left plain or coloured, was a recurrent feature in Manet's pastels. Through the delicate pastel shades he used, Manet's work falls in line with the tradition of the intimist masters of the 18th century, as well as works by Chardin, whose work he greatly admired.

4

EDGAR DEGAS (1834-1917)

Woman bathing

with the atelier stamp lower left
pastel over monotype



Among the hundreds of representations of a nude woman bathing that Degas made throughout his long career, those that show her crouching over a bidet are perhaps the most aggressive in their violation of her privacy, the ones that most fully justify the brusque metaphors he used to describe his bathers in general: "The human animal taking care of itself; a cat licking herself; it is as if you looked through a keyhole." (R.H. Ives Gammell, *The Shop-Talk of Edgar Degas*, Boston, 1961, p. 31).

Yet perhaps for that very reason, only half a dozen such images are known, all in monotype, the rapid, fluid medium Degas seems to have preferred for his most unconventional subjects. Two are small and monochromatic (Janis, nos. 155 and 193); two are larger but also monochromatic (Janis, nos. 110 and 111); and only two, the present work and its cognate, are more ambitious compositions, extensively reworked in pastel (Janis, nos. 153 and 154). Although the subject has an inherently sexual connotation, only two of the prints are explicitly erotic; they show a prostitute, recognizable by her long, dishevelled hair, half-crouching over a bidet in a dressing-room and, through the half-open doors to the adjacent bedroom, her client reclining on a bed, apparently reading a newspaper. In all the other prints, the absence of a narrative context and the woman's hair modestly enclosed in a nightcap suggest that she is, like most of Degas's bathers, what he himself called honest, simple folk, unconcerned by any other interests than those involved in their physical condition. (R.H. Ives Gammell, *op. cit.*, p. 31).

Described by Eugenia Janis, the leading authority on the monotypes, as the first of two cognates (impressions made from the same plate), the present work is more likely the second of the two, in which Degas incorporates improvements in the composition he has worked out on the first one (Janis, no. 154; fig. 1). By eliminating the 2-3 cm. band by which he had first thought of extending the image at the top (the top edge was originally just above the woman's head, as it is in Janis, no. 153), Degas fits her figure better into the space and makes it stand out more impressively from the background. He strengthens this effect by making her angular shoulder a more harmonious, rounded form and enlarging her head and nightcap, and by sharpening her profile, giving her a clearer personal identity. He also makes her action in this intimate ritual more convincing physically and at the same time more humanly moving. By changing the place of the pitcher on the washstand, he creates greater coherence with the figure and among the objects grouped there; he also makes the edge of the washstand more horizontal, so that it intersects the figures back more felicitously, without the narrow triangular space between the two irreconcilable positions of the edge.

What we now recognize as the second version was clearly executed in pastel over monotype; the strokes of the brush with which Degas applied and manipulated the ink to define and model the body and the bidet are visible. Whether the first version was made the same way is less clear. Paul-André Lemoisne (no. 622) and Engenia Janis (no. 154) describe it as pastel over monotype, but it is not certain that either scholar ever saw the original: Lemoisne lists it as in the collection of Gustave Pellet, who died in 1919, more than twenty years before Lemoisne's œuvre catalogue appeared; and Janis lists it as present whereabouts unknown. In the catalogue of the first sale of Degas's studio in 1918, the work appears in the section devoted to pastels (lot 244); there was in fact none devoted to pastels over monotype. But in the catalogue of the third studio sale in 1919, that section is where the second version appears (lot 408). The signature stamp on that version is in black, as it normally was for such works; but whether the stamp on the first version is in red, as it would have been if it were accepted as a pure pastel, cannot be determined from the monochromatic reproductions available. The most likely explanation is that Degas, following his usual practice, pulled both impressions from the same plate and reworked them extensively in pastel, the first impression providing an image that could be significantly changed in the ways discussed previously, the second one incorporating these changes into a more coherent, harmonious, and moving composition.

The directness and honesty of Degas's vision of this woman crouching over a bidet, its matter-of-factness and down-to-earthness, has no obvious models in European art for centuries beforehand, though it in turn provided a model for Forain, Toulouse-Lautrec, Rouault, Picasso, and many later artists. One would have to go back to Rembrandt, and especially to his dark, intensely worked etchings of nude bathers in the 1650s, like the one illustrated here (fig. 2), to find real equivalents, both thematic and stylistic. Describing the heavy, sagging body of the middle-aged woman as it emerges from dark shadow into brilliant light, building up infinite gradations with dense networks of etched lines, Rembrandt like Degas transforms a banal subject into one of imposing presence and deep mystery. The Dutch artist had at his disposal neither the modern monotype nor the lithograph, both products of the nineteenth century, but Degas liked to imagine what he would done with them. "Si Rembrandt avait connu la lithographie, Dieu sait ce qu'il en aurait fait," he often said (P. Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, 1938, p. 171, from Ernest Rouart). To some extent, Degas's own etchings, lithographs, and monotypes provide the answer.

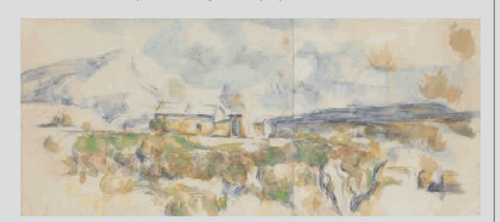
Theodore Reff, October 2008.

5

PAUL CÉZANNE (1839-1906)

The Sainte-Victoire seen from Les Lauves (recto); Study of trees (verso)

watercolor and pencil on joined paper



The Sainte-Victoire mountain, its striking silhouette rising as a unique presence above the countryside around Aix-en-Provence, has since prehistoric times been a legendary site in the mythology and history of the region. For Paul Cézanne, a native of Aix, Sainte-Victoire was an embodiment of the Provençal land and culture he deeply loved. The writers and poets of the Provençal Revival, some of them his friends, shared his attachment to their native land and celebrated it in their work. But for Cézanne, an artist of the highest ambition, Sainte-Victoire can also be seen as a symbol of his solitary, lifelong struggle to ascend the heights, to become the Moses he evokes in his letters, the prophet of a new art. So it is not surprising that it became his most familiar pictorial motif, the subject of scores of oils, watercolors, and drawings from the late 1860s to his death forty years later.

Choosing different vantage points over the years, Cézanne sees Sainte-Victoire from afar as a small blue silhouette or from very near as a looming, deeply scarred rock face. Sometimes it appears as a squat, truncated cone, sometimes as an endless, massive wall of cliffs. In the most "classic" views, it is a roughly symmetrical mass, flat at the top, with sloping, undulating flanks. In these sweeping vistas, seen across the valley of the Arc river, the mountain seems to rise in measured steps from the patchwork of fields and trees and foothills below it, a balanced, centered form, framed by large pines in the foreground. But it is only in the last views he painted, in the last four years of his life, that Cézanne, seeing the familiar motif from an unfamiliar viewpoint, was able to capture its full stature, rising majestically above the broad valley below it and dominating the sky all around it.

This new viewpoint was from the crest of Les Lauves, a hill north of the city of Aix, on whose slope Cézanne bought land and built a studio in 1902. The view from the crest afforded a vast and exhilarating panorma, in which, in John Rewald's words, "the mountain now presented itself as an irregular triangle, its long back gently rising to the abrupt, clifflike front that tapered off to the horizontal extension of the Mont du Cengle. At Cézanne's feet extended a vast, undulating plain with a quilt-like pattern of fields and clusters of trees, interrupted by occasional farm buildings. Rather than squatting beneath the immensity of the skies, the mountain seems pointed toward heaven, as imposing as ever, and possibly even more majestic. Floating ethereally in the southern light, it appears like a glorious symbol of Provence." (Paul Cézanne. *The Watercolors*, Boston, 1983, p. 240).

In the four years that remained to him, Cézanne painted variations of this view, each subtly different from the others, in seventeen oils and eleven watercolors. Distinctive to the present watercolor and the closely related oil (fig. 1) is their unusually wide horizontal format, the width of the watercolor in particular being more than twice its height. It is in fact the most extremely horizontal of Cézanne's watercolors; even *Reflets dans l'eau, lac d'Annecy* (Rewald, no. 474), an attempt to capture the sweep of the lake's opposite shore, is less extreme. That work could still be made on a single sheet; whereas to make the present one Cézanne had to add a second piece of paper at the right. It is the only landscape watercolor in which he seems to have done so; the other sheets enlarged in this way are an allegorical composition, a nude model, and a bathers composition (Rewald, nos. 68, 387 and 606). Why then did he so radically alter the format in the case of this landscape?

The only answer given thus far, that he endeavored to represent the full breadth of the panorama dominated by Sainte-Victoire that unfolded before him as he stood on the height of Les Lauves (Rewald, p. 239), is appealing but unconvincing. Rewald himself, or at least his camera, could not take in so comprehensive a view when he stood there about 1935, taking the photograph illustrated here (fig. 2). The fact is, the panorama is too vast to be encompassed in a single view. If Cézanne began by focussing on the Mont Sainte-Victoire at the far left, he had to turn to the far right in order to view in its full breadth the Mont du Cengle, the low rock platform located directly below the southern flank of Sainte-Victoire. Also a feature of local history since Roman times, it had long been familiar to Cézanne, who depicted it in several earlier works, notably in a watercolor of about 1895 (Rewald, no. 411), a closer view showing its rugged form more distinctly. In the present watercolor, he strengthens its appearance by using dark mauve-blue tones, a deeper echo of those on Sainte-Victoire. They are echoed again in the gnarled branches of the olive trees in the right foreground, which integrate effectively the nearest and furthest elements at the right side and help to link them with the left side. Apparently scattered, but with their own formal, form-creating logic, are the countless washes of light blue and orange, green and pink that likewise unify the surface, while animating it with the sparkle of sunlight and the flicker of air.

Seeing both the Mont du Cengle and the Mont Sainte-Victoire together in the same work is, then, as much a conceptual as an optical experience, integrating what is known and what is directly observed into a coherent work of exceptional breadth and ambition. Rather than the unified but essentially static view of the motif in the other watercolors of this series, we experience here a challenging, dynamic view whose elements seem to unfold sequentially as our eyes move from left to right across the sheet.

Theodore Reff, October 2008.

6

GEORGES SEURAT (1859-1891)

The ladies' man

signed lower left
black ink on tracing paper



Georges Seurat's *L'homme à femmes* served as the cover illustration for Polish writer Victor Joze's eponymous novel, part of his series *"La ménagerie sociale"*. This satiric series of works is an amusing criticism of the decadent Belle Epoque Parisian society. Seurat shared with Joze a pronounced taste for symbolism and caricature, as popularised by Granville during the Romantic period. Seurat's composition depicts the novel's protagonist, a naturalist writer surrounded by a bevy of female admirers - a cabaret singer, a courtisane, a stage actress - all of whom are meant to further accentuate his powers of seduction.

When creating the characters for this *roman à clef*, Joze drew inspiration from real life characters, in particular Charles de Montfort and Seurat himself. In depicting the subject of Joze's novel, Seurat, in addition to taking a self-deprecating tone, was able to revisit his favourite themes from the period, the world of cabarets and fairs. The *décor* recalls a circus stage, and the physiognomy of the title character in *L'homme à femmes* recalls that of *Monsieur Loyal*, master of ceremonies in the circus world.

In this work, Seurat also draws upon his optical theories, following a process that assigns an emotional impact with each type of line. Here, the artist primarily used short, brisk lines to implicitly convey the entertaining nature of Joze's novel.

7

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901)

La Tauromachie

signed with monogram lower left
oil on board



La Tauromachie, painted by Henri de Toulouse-Lautrec in 1894, is a preparatory study for the cover of a collection of etchings by Francisco de Goya entitled *Goya - La Taureaumachie* ([sic]; fig. 1). The cover was produced in 1894 in a leather inlay by the master binder from Nancy, René Wiéner, and was included in the Exposition des Arts Décoratifs at Nancy, east of France, in the same year, and most likely at the Salon du Champ-de-Mars in Paris the following year.

This rare involvement of Toulouse-Lautrec in covers for artistic publications was encouraged by the influential critic of the time, Claude Roger-Marx, a great admirer of the artist, who was also interested in the revival of a discipline associated with the decorative arts[1]. A great admirer of Francisco de Goya and doubtless aware of the critical, and even cynical, eye that the Spanish painter cast on the human condition, much like himself, Toulouse-Lautrec willingly agreed to work on this project. He had already produced a lithograph illustration for another collection of the Spanish master's etchings, *Los Desastres de la Guerra* (1893), and he was also fascinated by bullfights, having attended a number of them at the bullring on the rue Pergolèse.

To decorate this cover, the artist employed a symbolist vocabulary to evoke the tragic world of the bullfight, and its omnipresent shadow of death. Rather than representing the action of the bullfight, Toulouse-Lautrec depicted two skulls - with that of the bullfighter macabrely still donning its wig - visually linked by the diagonal red line created by the bullfighter's cape and sword. The dramatic tension of this composition immerses the viewer in a fight to the death. The symbolism of this clear allegory for death is reminiscent of the vanitas genre so beloved by the great Flemish masters of the 17th century. A unique example of the spontaneous genius of Toulouse-Lautrec and his great pictorial freedom, this work also reaffirms that he was one of the most brilliant and innovative Parisian poster artists of the Belle Epoque.

Notes:
[1] T. Charpentier, "Un aspect peu connu de l'activité de Lautrec: sa collaboration à la reliure d'art", in *Gazette des Beaux-Arts*, September 1960, pp. 165-177.

8

GUSTAV KLIMT (1862-1918)

Study of a woman for "Jurisprudence"

signed lower right
pencil on paper



Etude de femme pour 'Jurisprudence' is a study for the famed painting by the artist, *Jurisprudence*, which joined with the works *Philosophy* and *Medicine*, comprised monumental panels depicting the three teachings at Vienna's Academy. Commissioned by the Austrian government in 1894 to decorate the University of Vienna's entrance hall, these works were later destroyed by a fire caused by the Nazis in 1945. Today only studies and archival photographs of the paintings survive.

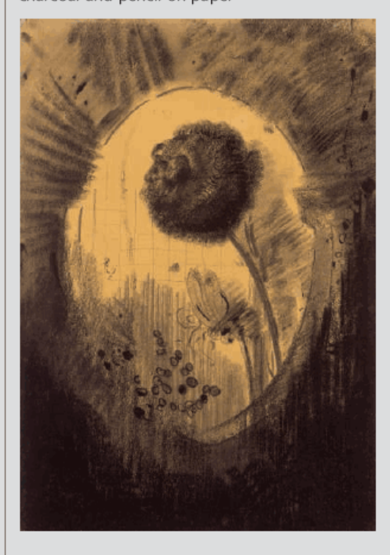
Etude de femme pour 'Jurisprudence' is a study representing the personification of the Law; the character holds in her hands a Common Law book, with the Latin word "LEX" written on the cover.

9

ODILON REDON (1840-1916)

Maybe there is a first humanity tried in the flower

charcoal and pencil on paper



The undisputed genius of fantastical imagery, Odilon Redon mastered the use of the charcoal technique, the profile of which he raised as part of the European symbolist movement. His noirs, as the artist called them, represent the majority of his work throughout the 1870s-1890s. During this period he also devoted himself to lithography, largely in black and white, and produced several albums of imaginative imagery infused with explorations on the mystery of life.

Il y a peut-être une vision première essayée dans la fleur captures all the poetry of the spiritualist and mythical beliefs of the artist. Inspired by the writings of Edgar Allen Poe, Redon was one of the first to explore the meanderings of the sub-conscious mind, using his art to nurture his personal visions in a haunting manner. He transformed his personal anxiety into a fertile subject of his imagination. The present work depicts a flower isolated in a halo of extraordinary brightness. The intense black charcoal which surrounds it highlights the almost monstrous prominence of the open petals and pistules from which the head of a primitive man emerges. The almost Christ-like image may be reminiscent of the haloes of light appearing in icons. As a marvelous fantasy, it is also one of those Baudelairienne *fleurs du mal*, both poisonous and fascinating, mixing reality with the sublime. Redon was also an expert in the science of botany, to which he had been introduced by his friend Armand Clavaud. The latter's suicide in 1890 would deeply affect the painter, who dedicated Les Songes, a series of lithographs published in 1891, to his departed friend.

10

EDOUARD VUILLARD (1869-1940)

Dreamy Mary and her mother

with the atelier stamp lower left
oil on canvas



A lover of "small secular rituals"[1], as described by Claude Roger-Marx, Edouard Vuillard fed his imagination by attentively observing his family. In *Marie rêveuse et sa mère*, the artist's subjects are his preferred models, his mother and sister. The three of them had recently moved from their Paris apartment on the rue de Miromesnil to their new home on the rue Saint-Honoré. At this time, Vuillard was travelling in Symbolist literary circles and had just joined the Nabi group, formed in 1888 by Maurice Denis and Paul Sérusier. However, like Pierre Bonnard, he preferred subjects taken from everyday life to religious symbolism.

Vuillard's penchant for representing intimate interior scenes, which comprise the majority of his works of the 1890s, was largely born of his admiration for Dutch paintings, in particular for the works of Vermeer.

Marie rêveuse et sa mère depicts the two domestic figures set against the patterned wallpaper of their apartment. Unaware of the presence of the painter, the figures have evolved into puppets or ghost-like shadows. The extremely simplified depiction of their dresses and faces further enhance this impression. In the foreground, Vuillard's mother, appearing in profile, is completely absorbed in her work. Marie appears dreamily, hovering above her mother, lost in a reverie of escape from this suffocating interior. Marie's appearance here is similar to that in *Le dîner vert* (1891; Salomon et Cogeval, no. IV-4), where Vuillard again depicts his sister as being detached from the family's reality.

No doubt influenced by his love of photography, the painter opted for a tightly cropped composition, which further accentuates the feeling of confinement. Vuillard excels as a master of light and perspective. Coming from a single source, the interior lighting openly contrasts with the heavy shadows which fill the room. Rejecting the banality of the world of the family, the Nabi painter succeeds in creating a unique tension in terms of the compositional narrative. By transcending the decorative aspect of his painting in the present work, Vuillard offers another more personal and intimate view of his family incorporating the most poignant aspects of both the Nabi and Symbolist movements.

Notes:
[1] C. Roger-Marx, "Vuillard et son temps", Paris, 1946, quoted in J. Salomon, *Vuillard*, Paris, 1968, p. 98.

11

EDOUARD VUILLARD (1869-1940)

The lilacs

with the atelier stamp lower right
peinture à la colle on canvas



Les Lilas belongs to the cycle of great decorative works painted by the Nabi artist throughout his career. Created during the winter of 1899-1900, *Les Lilas* was acquired around 1900 by Prince Emmanuel Bibesco. In 1908 it was returned to Vuillard for reworking, perhaps to harmonise it with two other paintings, *L'Allée* (Musée d'Orsay, Paris) and *La Meule* (Musée des Beaux-Arts, Dijon), commissioned by the Prince in 1907. These three works were presented under the title Panneaux décoratifs during Vuillard's first personal exhibition at the Galerie Bernheim-Jeune in 1908.

Les Lilas underwent significant revision by the painter in 1908. In the original version the Swiss painter Félix Vallotton can be seen in the background at left, while standing to the right in the foreground is Misia, wife of Thadée Natanson, the founder of *La Revue Blanche*. Misia was pervasive in the work of the artist at this time, appearing in most of his great decorative panels. Vuillard was a close friend of this couple who played such a major role in the history of French symbolism. For whatever reason, Vuillard later removed the figure of his Helvetian friend and replaced it with two indistinct characters. Nonetheless, he retains the appearance of the elegant Misia, immediately recognisable from the loose-fitting checked dress she is seen wearing in other well known works by the artist, including Misia et Vallotton à Villeneuve of 1899 (Salomon and Cogeval, no. VI-71).

While the present work has Art Nouveau overtones, this decorative panel reveals clear traces of impressionist influence. The painter freely expresses his feeling for nature, rendering the profusion of golden petals with coloured strokes lingering in the undergrowth. The three figures literally blend into a tapestry of plants and flowers. Seemingly engaged in a game of hide-and-seek, we glimpse their bodies in mid-flight, showing Vuillard's interest in the immediacy of photography. Through its entertaining and highly decorative character, this work echoes the large-scale compositions created during the same period by Maurice Denis, including *Jeu de volant* (Musée d'Orsay, Paris), which depicts diaphanous figures frolicking in an idealised natural setting, a sort of arcadia.

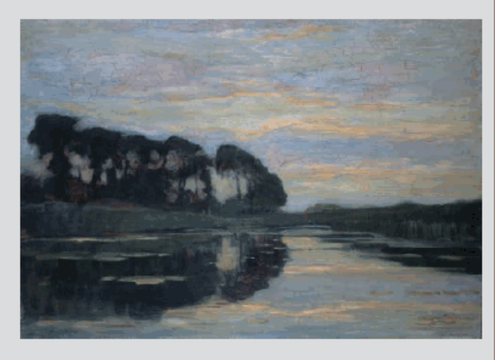
Vuillard, on the other hand, rejects symbolism for a realism that draws on his observation of the intimate world of family life. Here, he brings us a work that demonstrates the uniqueness of his artistic temperament, the subjects close to his heart, as well as an ability to envisage painting as an ornamental element capable of evoking different atmospheres. In the years that followed, Vuillard would create other important decorative compositions, sometimes related to modern architecture as in the case of the decorative panels in the Bar de la Comédie at the Théâtre des Champs-Elysées in Paris.

12

PIET MONDRIAN (1872-1944)

Farmstead on the Gein hidden by tall trees in the sunset

signed lower right
oil on canvas



13

PIET MONDRIAN (1872-1944)

Farmstead on the Gein hidden by tall trees

charcoal and estompe on joined paper



It is difficult to accurately date Mondrian's artistic output between 1900 and 1908 because there is no tangible evolution in his work during this period. While it is true that he had abandoned most of the lingering precepts from the Dutch Royal Academy (where he had been considered a mediocre student), his chosen mentors - namely Jacob and Willem Maris (leaders of the Hague School, alongside his uncle Frits Mondriaan) and George Hendrik Breitner - were artists whose work preceded those of the Impressionists and Post-Impressionists stylistically, if not chronologically.

Visibly market-oriented and rather traditional, some paintings from this era could easily be mistaken for works from half a century earlier by Charles-François Daubigny or Théodore Rousseau, while their sombre palette and tasteful, scenic composition would not have looked out of place in treatises such as the one published by Pierre-Henri de Valenciennes in 1800. Other works, on the other hand, seem to provide a glimpse of the colour explosion that would come in 1908, and the formal simplification (elimination of detail, organisation of canvas around masses) that would accompany it. Nonetheless, it is impossible to say with certainty that the second category followed on from the first, since Mondrian oscillated between the two approaches for almost ten years. More than anything else, it was an intimate knowledge of the topography, botany and vernacular architecture of the Dutch countryside that enabled Robert Welsh to establish some order in the works from this period, which one could categorise as being "latent", to borrow the term from Freud.[1]

Signs of progress did, however, emerge at the end of this period. *Ferme sur le Gein, dissimulée par de grands arbres au coucher de soleil* (see lot 12), painted around 1907, sits halfway between Mondrian's traditional, Barbizon-style paintings and the first tentative works that would herald the radical change of direction in the following year. Another painting depicting the same motif, dated 1907-08 by Welsh (fig. 1), accentuates the "modernist" elements already tangible in this painting from the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé collection (notably through the use of rather bright colours in the sky and the distribution of the coloured planes as horizontal stripes extending from one edge of the canvas to the other). In fact, Mondrian painted this same motif five times, and no hint of the dark, more traditional style (which abounds in the larger series) appears to be visible in this mini-series[2] (fig. 2). Moreover, these paintings mark a break from Mondrian's usual practice when working serially - as he often did at this time - of increasing the variables within each series (colour, texture, frame, perspective, etc). This can mainly be attributed to the fact that he used the same large charcoal drawing from the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé collection (see lot 13), which he used as a starting point, a generator matrix for all the paintings in the series. In itself, although the result appears to resemble a Monet series (in that the composition is identical from one painting to the next), the device - i.e. creating a large charcoal drawing from sketches made outdoors to provide a basic framework for the paintings - is fairly conventional, again bearing greater resemblance to the pictorial practice of Daubigny or Rousseau than of that of an Impressionist painter.

The similarity with Monet seems to be circumstantial since it cannot be ascertained whether Mondrian had seen the artist's paintings during this period - the relatively tentative use of the colour spectrum would suggest otherwise (painting a sky at sunset with pink and yellow is not radical in any way). However, there is a stylistic element which simultaneously connects Mondrian to Monet (even if the former was unfamiliar with the latter's work) and separates the two artists through the presentation of new possibilities, namely the way in which Mondrian uses the reflection of a motif - the row of trees - in the water to remove depth from his composition and transforms this motif into a kind of horizontal Rorschach test. Certainly, Monet was much more advanced in this respect, emphasising the reflection's symmetrical quality in his series of paintings, produced in

1897, depicting a view of the Seine on a misty morning (unlike Mondrian, still faithful to the Academic tradition, the horizon in these paintings cut the almost square canvases in half); however, the vagueness and muted contrasts of value, realistically rendering poor visibility conditions under the fog, conceal the violent stylisation to which the motif itself is subject. In Mondrian's series of paintings, on the other hand, the dark row of trees stands out very clearly against the bright background of the sky, forming with its symmetrical double in the water a silhouette that is almost independent of the spatial data in the composition and particularly of all indications of depth provided by the streaks of bright colours reflecting the purple clouds. When Mondrian later tried to explain the evolution of his art (particularly the transition to abstraction), he would criticise the romanticism inherent in these paintings, often employing the descriptive term "capricious"; nonetheless, the painter would also acknowledge that the way in which he had rendered the trees, "reducing" the detail and "synthesising" their contours into a single silhouette, was a fundamental milestone in his quest for what he would call "universality".

Yve-Alain Bois, October 2008.

Notes:
[1] Even before his *Catalogue Raisonné of the Naturalistic Works (until early 1911)*, the first volume of the *catalogue raisonné* of Mondrian's work (the second volume of which was written by Joop Joosten. Welsh had published his doctoral thesis on the work of young Mondrian (*Piet Mondrian's Early Career: The "Naturalistic" Period*, New York, 1977).
[2] In addition to our painting and the one quoted above, please refer to Welsh, no. A492, A494 and A496.

14

EDVARD MUNCH (1863-1944)

Seaside

signed and dated lower left
oil on canvas



Depicting a sea side at twilight, *Bord de mer* powerfully translates a simple shoreline scene into a strong and mysterious evocation of mood, and perhaps even a metaphor for the journey of life.

After absorbing the impact of Impressionism and the more psychological art of Odilon Redon on his recent journeys and studies in France between 1889-1892, Munch returned periodically to his home in Kristiania (Oslo) where he was often drawn to the nearby coastal village of Aasgardstrand.

The landscape and shoreline at Aasgardstrand - that would form the setting for most of his paintings in the great series of works known as the *Frieze of Life* - was one that, for Munch, was a landscape of the soul - a mystical place heavily infused with an atmosphere of mystery, memory and melancholy. It was along this same shoreline in the mid-1880s that Munch had been seduced by first lover Frau Heiberg and where he had first been awakened to the ecstasies and terrors of love, that were to haunt his imagination for many years after. This, along with other events that were to occur on the beach, lent the Aasgardstrand shoreline, with its strange play of light on water, a unique atmosphere and transformed it in Munch's mind into a place of existential mystery that proved an important spur in the development of his art. "Have you walked along that shoreline and listened to the sea?" he wrote of Aasgardstrand, "Have you ever noticed how the evening light dissolves into the night? I know of no other place on earth that has such beautiful lingering twilight... to walk about that village is like walking through my own pictures" (Edvard Munch, quoted in S. Prideaux, *Edvard Munch: Behind the Scream*, New Haven, 2005, p. 122).

16

EDOUARD VUILLARD (1868-1940)

Self-portrait with white collar

with the atelier stamp lower right
oil on canvas



This 1888 self-portrait of Edouard Vuillard is a prescient expression of the Nabi painter's intimist talent that would set him apart from his contemporaries. This naturalist portrait, painted while Vuillard studied under Franois Flameng at the Académie Julian, reveals the admiration he held at the time for the great figures of the Salon Officiel, most importantly Jules Bastien-Lepage and Jean André Rixens, the famous portraitist whom Vuillard admired for "his natural side and the perfect execution of his paintings"[1] and for his love of the Old Masters, such as Jean Siméon Chardin and Henri Fantin-Latour, whose works he studied at the Louvre. From his early days as a painter, Vuillard often depicted his own likeness. He painted several self-portraits between 1888 and 1890, all characterised by a certain academism imbued with both discretion and candour.

In *Vuillard au col blanc*, the artist portrays himself in three-quarter bust format, wearing a neat, youthful red beard while emerging from a deep shadow. Despite the freshness and radiance of his face, it betrays a vibrantly intense gaze that testifies to a character that is, paradoxically, both anxious and self-confident - an intensity beyond his twenty years. "That fire, which he could not quiet as with his feelings, burned with a stronger flame perhaps, but in secret[2]," as Vuillard's friend and collector Thadée Natanson, founder of *La Revue Blanche*, said of the artist. In this accomplished early portrait, he already proves his gifts as a colourist skilled in shading.

With this painting, Vuillard solidly claims his stake in the French portrait tradition and uses a very unusual technique. Most likely by working the tone of the complexion with his fingers[3], he was able to create great, intense subtlety, a telling first hint at his talents as a colourist. This touching and singular work honours his reputation as an intimist painter.

Notes:
[1] J. Salomon, *Vuillard*, Paris, 1945, p. 19.
[2] T. Natanson, "Peints à leur tour", Paris, 1948, quoted in J. Salomon, *Vuillard*, Paris, 1968, p. 101.
[3] A. Salomon and G. Cogeval, *Vuillard, le regard innombrable: Catalogue critique des peintures et pastels*, Paris, 2003, vol. I, p. 46.

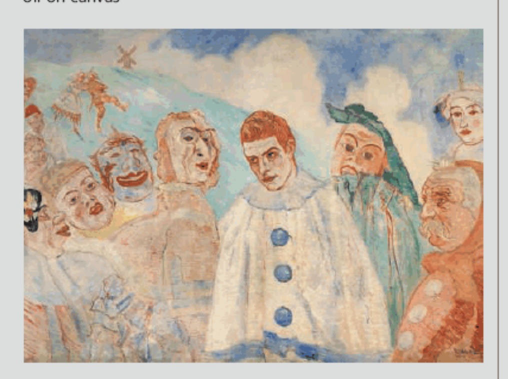
17

JAMES ENSOR (1860-1949)

The despair of Pierrot (Jealous Pierrot)

signed and dated lower right

oil on canvas



In this imposing work, James Ensor draws the viewer into his fantasy world created as a source of escape from his daily existence. His close friend Ernest Rousseau, Jr. is portrayed at the center of the composition, dressed as Pierrot and wearing a melancholy expression. The moustached man at right, Ernest Rousseau, Sr., appears in a reprimanding posture, scolding his son for his excessive escapades that pepper the background of this composition: at Pierrot's left, disguised behind a hook-nosed mask, is a pawnbroker who asks him to pay his debts, as does the drunken pimp at the far left of the composition. The painting's background reveals the reason for Pierrot's melancholic remorse: Harlequin is running off into the hills with Colombina, ignoring the cries and insults of Ensor's sister, Mitche, depicted in a Salvation Army uniform at the upper left of the composition. Just below her, young Ernest Rousseau, Jr. displays deep concentration and wears a surgeon's uniform and performs an operation as absurd as it is vain, the removal of the madness stone from his friend Ensor's head, the painter's face contorted in pain. Ensor and his friend acted out this scene in the Ostend dunes, posing in burlesque stances in front of the painter's camera (fig. 1).

The composition includes several contemporary literary references and draws from a rich and varied iconographic repertory, juxtaposing traditional *commedia dell'arte* characters such as Pierrot, Harlequin and Colombina with the popular Ostend Carnival masks they wear and with motifs taken from the works of Watteau and Hieronymous Bosch. Ensor also borrows many elements directly from his own experience.

During his studies at the Académie Royale des Beaux-Arts in Brussels (1877-80) James Ensor developed a friendship with Théo Hannon, who introduced him to his sister Mariette, wife of Ernest Rousseau, who was president of the Brussels Free University at the time, and to his nephew, Ernest Rousseau, Jr. Through this second family of free-thinkers and humanists, Ensor made his first foray into the intellectual and artistic circles of Brussels. His bond with Théo and more importantly with Ernest Rousseau, Jr. focused around a shared fascination for masquerade, pantomime and *zwanze*, the satirical humour typical of Brussels.

In 1886, Théo published a pantomime inspired by Champfleury's work of four decades earlier, entitled *Pierrot macabre*, and the background scenes in the present composition appear to reference this work. The windmill may suggest Pierrot's profession as a mill-worker, which would explain the origin of his flour-white countenance. The madness stone scene may refer to the episode in which an unscrupulous doctor offers to remove Pulcinello's hump of avarice, which he considers to be his most prized attribute. This scene is also depicted in a painting by Hieronymous Bosch (fig. 2).

These various allusions do not conceal the painting's fundamentally critical nature. In *fin de siècle* Paris, Pierrot, the painting's central figure, bears additional cultural weight. The victim of perpetual infidelities, a dandy yet fatally melancholic, Pierrot symbolises the solitary, doomed artist or poet. This figure from literature and pantomimes blossoms mid-19th century in the work of Champfleury. The mime Debureau, immortalised by the Nadar brothers, was a key figure in the genre in the early second half of the 1800s. But it was in the later decades of the century that the character would take on a more troubling, less conventional turn. Determined to cease being the butt of the joke, the fool, now furiously jealous, becomes a bloodthirsty degenerate. His white jacket and his immaculate complexion are now only attributes designed to give the illusion of purity of a false naïf; dark rebellion lurks within. Several plays alluded to this theme, starting with Paul Margueritte's *Pierrot assassin de sa femme* in 1882 and Jean Richepin's *Pierrot assassin*, one year later. Finally, tragic actress Sarah Bernhard, whose taste for cross-dressing roles and morbidity added to her extravagant nature - she was fond of sleeping in a coffin – played an unforgettable Pierrot onstage at the Palais du Trocadéro. Nadar immortalised her androgynous personification of this character, her hands in her pockets, slouched in the posture of the utterly defeated artist (fig. 2).

Making several appearances in Ensor's work, Pierrot embodies the concerns of the painter's personality and his art. This character, ambiguous in many ways, is an insufferable victim, a Christ-like figure with profane attributes; he is a pariah, the painter's alter ego, representig his strained relationships with the intellectual and artistic avant-garde circles of Brussels. Pietje de dood ("Pierrot the dead man"), as Ensor was called due to his lanky build and pallid complexion, ceaselessly saw himself as misunderstood. Dismissed as a madman by the critics, Ensor took refuge behind a phantasmagorical world inhabited by Carnival masks and grotesque skeletons. In 1880, he returned to Ostend and moved into the garret of his family home, where he set up his studio. However he was increasingly marginalised because of his iconographic choices. In fact, his monumental painting *Christ's Entry into Brussels* in 1889 signifies a profession of faith in that respect. The painter uses the monumentality of *Seurat's A Sunday Afternoon on the*

Island of La Grande Jatte, which was exhibited to Les XX in 1887, to criticise the pointillist work's vanity and form. Instead of an Arcadian composition based on the rules of normal, ordered scientific painting, Ensor creates a hysteric, anarchic urban landscape and uses garish planes of pure colour. Christ, a stand-in for the artist who dreamed of heading up the avant-garde, is lost amidst the mad crowd, the thundering fanfares and the grimacing masks, alone against the world, most of all his co-members of the avant-garde group Les XX, who rallied around Seurat's art and are here the target of Ensor's satire.

In *The Despair of Pierrot*, the clown character stands in for Christ, portrayed frontally, facing public vindication, as in the Ecce Homo, alone to face the world. This metamorphosis of Christ into Pierrot also corresponds to the transformation Ensor applied to his art. His use of masks and his predilection for the grimacing, grotesque popular world of Carnival, first seen in the 1883 etching *Masques scandalisés*, would increasingly dominate Ensor's art from 1892 onward. His work took a definite turn towards theatrically staging cruelty and revolt. Because masks enable transfers of all kinds, they allow wearers to see the world and human society freely, in an unparalleled way and in all its causticity, while protecting the artist from his own proper excesses. As the painter said himself, "And my suffering, scandalised, insolent, cruel, mean masks [...]; hunted and pursued, I am joyously confined to the solitary land of contempt governed by the muffled mask of violence and spark."

In 1893, James Ensor was definitively cut off from the Brussels avant-garde, and the Les XX Group had broken up. It was a symbolic death of sorts that plagued him and became the stuff of legends as he sold off his entire workshop for the pitiful sum of 8,000 francs. According to Grégoire Le Roy's account, Ensor thought he could artistically re-engerize his work through this suicidal transaction. "If Ensor kept his work, it would mean - if you can believe it - that no one wanted it, even at that price. In light of such facts, you see the causes of the profound transformation at hand within his humour and his productivity." Although it seems rather improbable that the artist sold all of his work for such a pathetic sum, given the pain he felt upon parting from his paintings, it does aid in better understanding the artist's solitary figure, mirrored in Pierrot's solitude, and the world's growing incomprehension of Ensor. It decidedly sheds light on the singularity that characterises Ensor and his work.

Valentin Nussbaum, October 2008.

20

JAMES ENSOR (1860-1949)

At the Conservatory

signed and dedicated lower right; signed and titled on the reverse
oil on canvas laid down on panel



Unapologetically satirical, the Belgian painter James Ensor delivers here a caricature of Brussels' official music circle. In a remarkable composition, the artist sketches figures from the Royal Conservatory, including anonymous singers as well as famous musicians such as the renowned violinist Eugène Ysaye, and Gustave Poncelet, who created the first clarinet ensemble at the end of the 19th century.

Even Madame Cornelis Servais, the famous singing teacher, is not spared. Placed in the middle of the composition, she holds in her hands the vocal score for Walkyrie, a twist on the famous opera by Richard Wagner and re-rendered to create a play on words. Wagner himself presides as a living portrait hanging over the scene, showing obvious displeasure at what he sees. After 1870, the German composer did, in actual fact, identify the Théâtre de la Monnaie as the ideal setting for creating his works in French, making Brussels the capital of Wagnerism. Fingers in ears and weeping at the sacrilege being done to his work, the composer, who had passed away twenty years earlier, is subjected to the conversion of his opera into a cacophony of noise. Flowers and laurel wreaths rain down amongst a range of more absurd objects being thrown into the air by the audience, including a duck, a carrot and a cat.

The charismatic character of Wagner appears to be ridiculed and humiliated, shunned by the living. A spider wove a web on his portrait and the frame's cord evokes that of a hanged man. Once again, Ensor stigmatises the vulgarity of the protagonists with laser-like skill. The painter takes pleasure in emphasising the lack of humility and elegance shown by the musicians, lost in a cloud of spit and facial expressions contorted in a grotesque fashion. Here, the treatment of the subjects' faces falls in line with one of Ensor's iconic themes, that of carnival masks and travesty, indicating the depth with

which he questioned the emptiness of the human race. The scene from *Conservatoire* reveals his recurring preference for the expression of monstrosity, setting the his art on a par with the heritage of the Dutch master Jérôme Bosch and the contemporary works of German expressionist, Otto Dix.

22

GEORGES BRAQUE (1882-1963)

Fruit bowl, the Southern Daly News

signed on the reverse
oil and sand on canvas



The cubist paintings of Georges Braque and Pablo Picasso instigated the most far-reaching and revolutionary reassessment of spatial conventions in Western art since the development of perspective during the Renaissance. The two artists likened themselves to a pair of mountain climbers roped to each other by their safety line, or the pioneer aviators Orville and Wilbur Wright - Picasso was fond of addressing Braque as "Wilbourg," and Braque occasionally signed himself as such in letters to his dealer Daniel-Henry Kahnweiler. Their quest seemed no less audacious, for they sought to upend and supplant all prior values and priorities concerning visual perception and pictorial illusion.

The still-life proved to be the most effective genre in spearheading their efforts - it was from the outset the cubist subject par excellence. Braque and Picasso realized their radical aims in subjects unaccompanied by either fanfare or drama, for they brought to the table the most humble and familiar of everyday objects. Braque incorporates within the present painting a handful of these ordinary elements, including a bunch of grapes and the nameplate of a folded French newspaper, *Quotidien du midi*, Braque remarked that it was his "usual desire to get as near the reality of things as possible" (quoted in J. Richardson, *Braque*, London, 1961,

p. 10). Karen Wilkin has observed that "Braque turns the commonplace, by now predictable iconography of the cubist studio into some of the most elegant, intelligent painting of the twentieth century" (*Georges Braque*, New York, 1991, p. 58).

The importation of letters and imitation surfaces into the painted composition inspired Picasso to take the next step. In May 1912, he pasted an oil cloth printed with a chair-caning pattern on to a canvas, and then painted around and partly over it. It functioned as both ground (as if the oval canvas were the seat of a chair on which the still-life elements had been placed) and an integral pictorial element in the composition (Zervos 2*, no. 294). This was the first collage. Braque's *Compotier, Quotidien du midi* is perhaps in part a homage to this groundbreaking work; it incorporates many of the same elements, including a fragment of the *Quotidien du midi* banner. In the place of Picasso's printed chair-caning, however, Braque substituted a painted rendering of his own favorite collage element, a printed wood-grain wallpaper. During the late summer of 1912 both artists were working in Sorgues. Braque spied a roll of faux-bois wallpaper in a decorating shop window while visiting nearby Avignon. As if to get the jump on Picasso for his next innovation, Braque waited for his friend to make a brief trip back to Paris in early September, then purchased the wallpaper. With pieces he cut from the roll he proceeded to make the first papier collés.

It was only a short time before both artists "reversed" the process of collage, by rendering a painted simulation of the cut paper shape, which itself was often a printed substitute for the real thing. *Compotier, Quotidien du midi* demonstrates how this unfolding and self-reflexive process of representation had come full circle: the wood grain elements in this painting have the appearance of the rectilinear shapes of the cut pieces of faux-bois wallpaper that Braque had been inserting his papier collés, but here they have been created once again with oil paint. The presence of the letters "tien MIDI" underscores the whimsical visual punning that often enriches the subtext of Braque's and Picasso's most engaging cubist works. Apart from its reference to their favorite daily newspaper, "tien MIDI" signifies the time frame of the day as well as the physical location of the painter at the time (to be in the Midi means to be in the South in French), placing the work squarely in the reality of the here and now. Furthermore this is evidence of their enjoyment of clever games in which the shorthand signs they devised for objects become the stuff of visual punning, setting up a witty interplay between the concretely real and the artificially pictorial.

23

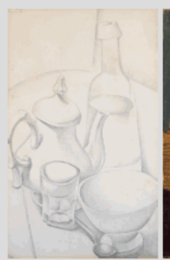
JUAN GRIS (1887-1927)

Still life with a teapot (recto); Study of a bottle (verso)
signed and dated upper left
pencil on paper

24

JUAN GRIS (1887-1927)

Cup and pipe
signed on the reverse
oil, charcoal, gouache and paper collage on canvas





25

JUAN GRIS (1887-1927)

The Violin
signed and dated on the reverse
oil on canvas

26

JUAN GRIS (1887-1927)

Still life
signed and dedicated upper left
pencil on paper





One of the most significant characteristics of Gris' cubist approach is his emblematic "coloured plane architecture" that the painter himself applied to define the final result of his canvases. Following a first militant phase in analytical

Cubism, Gris undertook what is known as his synthetic period, in which the initial facetted shapes and changing perspectives were replaced by the systematic use of superimposed planes of colour and texture. Thus, Gris began his compositional process differently from what seems to be usual for most creators, i.e. by taking as the point of departure an abstract structure that identifies with real objects only at the last moment. This is, in essence, what is known as the "deductive method".

Another unique aspect of the Cubism practiced by Juan Gris resides in his excellence as a colourist. It seems obvious that colour is an essential element in both the process and the result of this compositional system. He applied colour with wisdom and precision, both in his sober compositions of the early years and in the joyful and contrasted landscapes of 1913, as well as in the later, more nuanced still-lifes that represent his synthetic period. Even during the most orthodox period of Cubism, when Pablo Picasso and Georges Braque relegated colour in favor of the representation of the third dimension on the flat and two-dimensional surface of a canvas, Gris set himself apart with a richer palette, which would culminate in the Céret landscapes. When the two founders of the movement introduced a bolder colour palette into their compositions, Gris had already taken this initiative, both in his brilliant collages and in the still lives of his brief pointillist period. John Golding, making reference to some of Gris' 1913 paintings (fig. 1), notes that, although the colour work attains an intensity unequalled in the contemporary work of other Cubists, including the pure colour experiments of Robert Delaunay (fig. 2), these works appear lacklustre when compared to the sparkling contrasts of the Madrid-born artist's canvases[1].

Another aspect inherent to Gris' poetic expression is his predilection for still lifes, subjects that are also emblematic in the context of Cubist iconography, and which have often been suggested to be a vehicle for a symbolic meaning[2]. Gris - who, according to Douglas Cooper, in fact lacks all symbology[3] - devoted more than half his work to the representation of this subject that is so deeply rooted in the Spanish pictorial tradition. He alternated his extensive inventory of usual domestic utensils (pitchers, stem glasses, wine bottles, carafes, fruit dishes, cups, bowls, plates, knives, teapots, coffee mills, lamps, cigar boxes...) with other objects of a somewhat different kind, such as books or playing cards, without abandonning his other great predilections, such as music and dance, now translated into the representation of scores, violins, violas and guitars. The austerity and formal clarity of some of his still lives is reminiscent of the compositional expressiveness of the greatest artists within the Spanish school of the Golden Age, from Francisco de Zurbarán (fig. 3) to Luis Egidio Meléndez and even Diego Velázquez himself. All these objects appear humanized by Gris, and therefore render an actual human presence. Not surprisingly, when contemplating these works, Gertrude Stein, a friend of Gris' and great admirer of his art, concluded that for Gris "still life is a religion."[4]

In 1913, Gris replaced his original grid-based compositional structure with a system of initially vertical planes or bands, which as the year went by would become oblique, triangular, and, later, adopt a fan-shaped arrangement. The substitution of triangular for vertical planes can be seen in the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé collection's *Le Violon* (1913; see lot 25), a still-life focusing on the elements usually chosen by Gris - a violin, a faux wood table, a few stem glasses - cut out against an equally faux wallpaper background. The surprising green and blue tones coexist with daring blacks and a warm range of browns, in this inherently balanced composition, whose flattened planes alternate with ostensible volumes.

In another dimension, the invention of collage represented a new departure not only in relation to Cubist aesthetics but also as concerns the development of all manifestations yet to come in the plastic arts, and which would generate a kind of artistic product even further removed from traditional painting. In September 1912, Braque executed his first papier collé, and not long before, in the spring of the same year, Picasso had created his first collage, *Nature morte à la chaise cannée* (fig. 4), including in the painting a fragment of oil cloth that imitates the seat of a caned chair, and replacing the usual frame with a hemp rope. This innovation within the context of Cubism was initially considered to be a subversive trick, even by people as close to the movement as Maurice Raynal[5]. Gris would start to experiment with collage after Braque and Picasso, but, in exchange, he would implement this technique in such depth that his results can be considered to be truly unique and exquisite. In his compositions, the pasted paper is no longer an element that is different from the rest, a pertinent addition, but rather a totally integrated piece of the compositional puzzle, as can be seen in *Tasse et pipe* (May-June 1914; see lot 24).

Contrary to the production of other artists, Gris' drawings as a rule have the same volume and identity as his paintings. They are independent works, finished in themselves, which, with rare exceptions, do not serve to complement or precede particular canvases, so that they are usually reserved the same status as his paintings. Daniel-Henry Kahnweiler was certainly conscious of this fact when, while organising an exhibition of drawings and gouaches by Gris at the Galerie Louise Leiris in Paris in 1965, he asserted in the catalogue introduction that Gris was convinced that the traditional system, which consisted of creating a picture based on several previous drawings, completely ruined the emotion experienced in connection with a unique work[6].

After the horrors of the First World War, it is not difficult to understand a desire to eradicate any art manifestation that could appear "problematic"; on the other hand, stability could easily be identified by means of the classic formal repertory, as did indeed happen in Italy (*Valori Plastici*), or with the resumption of the objective languages of Realism, which became characteristic for the German Neue Sachlichkeit. Gris' aesthetics came to reflect the contagious nature of this European-wide phenomenon, which does not however diminish his painting. From those times and from that context stem some of his most successful still-lives, in which nonetheless the Cubist imprint is still visible, especially

in the use of facets and superimposed planes. A good example of this type of creation are the drawings *Nature morte la théière* and *Nature morte* (see lots 23 and 26), dating from around 1918, and which, under the appearance of an extreme naturalism, conceal well-meditated schematic drafting.

Paloma Esteban Leal, October 2008.

This text has been translated from Spanish.

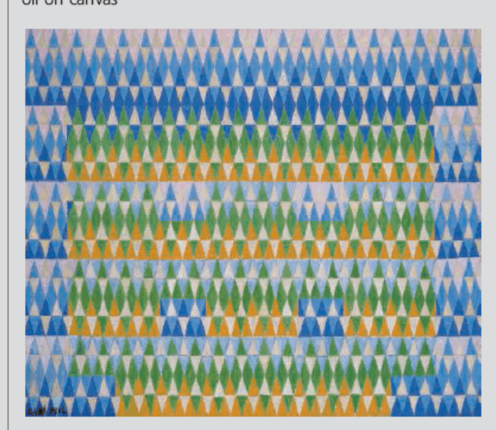
Notes:
[1] J. Golding, *Cubism. A History and an Analysis 1907-14*, Londres, 1968, p. 132.
[2] C. Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, exhibition catalogue, Paris, Orangerie des Tuilleries, 1952, p. 98.
[3] D. Cooper, *Juan Gris, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1977, vol. I, p. XXXI.
[4] G. Stein, "Picasso", in *Juan Gris*, exhibition catalogue, Berkeley, University Art Museum, 1983, pp. 13 et 142.
[5] J. Golding, *op. cit.*, p. 104.
[6] D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris. Dessins et gouaches 1910-1927*, Paris, 1965, no. 20, pp. 4 et 7.

27

GIACOMO BALLA (1871-1958)

Iridescent compenetration - Eucalyptus

signed and dated lower left; signed, titled and numbered on the reverse
oil on canvas



A masterpiece from Balla's series of abstract compositions, *Compenetrazionеs Iridescentes*, executed in 1912, this work from the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé collection is entitled *Eucalyptus*, after the artist's favourite tree which he could admire from his studio window. He focuses particularly on the leaves of the tree, which are thin, pointed and elongated, in several shades of green and yellow depending on which way you look at their surface: when the wind blows, the whole ensemble takes on a profusion of colours that vibrate with vigorous energy. In this composition, constructed on the principle of formal repetition, the artist portrays the tree as if seen through a kaleidoscope. The leaves of the eucalyptus, aligned in head-to-tail fashion, appear to be viewed on both sides, offering up a colour palette that ranges from green to pale yellow, while the contrast created by the repetition of small blue and light pink triangles in the background intensifies the visual effect with the foliage jumping out of the canvas at the viewer like a dazzling fireball.

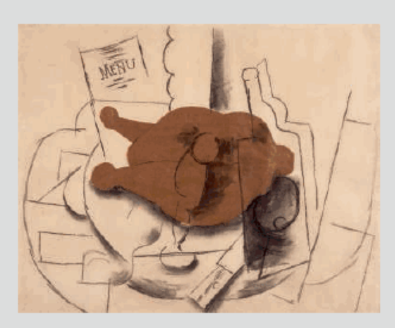
The idea of amplification was not new to the work of the Italian painter, who explored the expression of speed and movement in 1909. Nonetheless, the artist had never used such pure geometric elements to portray reality. An artificial and mental landscape, based on retinal experience, the painting reveals the analytical process of Balla and its uniqueness among his futurist contemporaries. With his works pushing the boundaries of the principles of futurism, in which the abandonment of tradition was the cornerstone, Balla would nevertheless return to a more traditional form of representation in the 1930s.

32

PABLO PICASSO (1881-1973)

Chicken, glass, knife, bottle

signed on the reverse
charcoal and paper collage on paper



Under the simplicity of its composition and the frugality of its techniques - a white page, a few lines of charcoal and paper cut to resemble the shapes and colours of a roast bird - *Poulet, verre, couteau, bouteille* hides a particularly suggestive work of synthetic cubism. In this collage Picasso creates a maximum effect using a minimum of resources. The Spanish painter, who was wont to witticism, never lost a chance to season his works with allusions, as he does here, painting with a colour scheme of mourning while portraying a "poularde demi-deuil"[1]. Far from being a simple preparation, this traditional French dish is highly elaborate and is often featured on the menus of great chefs, since it includes some of the noblest of ingredients.

Poulet, verre, couteau, bouteille, painted in the spring of 1913, was the result of Picasso's adaptation of recent experiments with papier collé carried out in mid-September 1912 by his friend Georges Braque. He creates an intense contrast using the central roast-chicken motif, which, through the plasticity rendered by the colour of the cut paper against the white background, gives the composition a palpable sense of reality: the viewer can all but smell the bird's savoury juices. Although daily studio life and its familiar attributes, such as pipes, wineglasses, fruit dishes, newspapers, play an intimate role in this Cubist work, the use of a nicely-roasted chicken, gives the composition an unexpected dimension. Here, Picasso finds a way to transcend the usual repertory of Cubist objects while alluding to the Spanish tradition of *bodegón* - a term that refers both to still life paintings that feature food and household objects and to the simple cafés that serve basic fare - in a work that splendidly combines both meanings of the word[2].

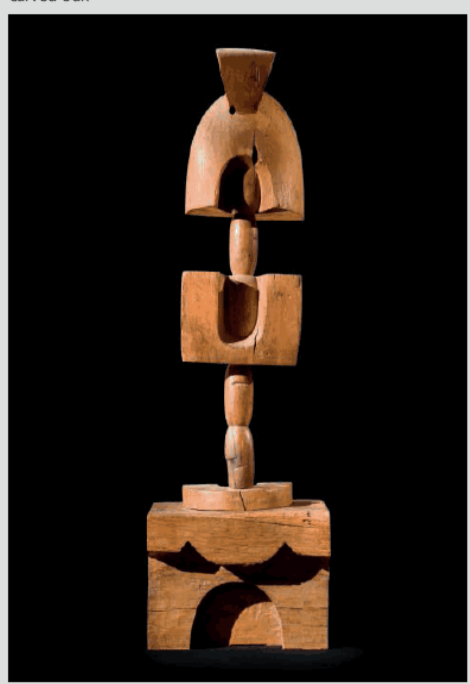
Notes:
[1] J. Richardson, *A Life of Picasso*, 1907-1917, New York, 1996, vol. II, p. 291.
[2] M.-L. Bernadac, "La peinture à l'estomac: Le thème de la nourriture dans les écrits de Picasso", *Picasso and Things*, exhibition catalogue, Philadelphia Museum of Art, 1992, p. 23.

35

CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957)

Mrs L.R. (Portrait of Mrs L.R.)

carved oak



The unique reputation of Constantin Brancusi is built primarily on his works in stone and bronze. These sculptures, carved or cast, smooth and polished to perfection, represent idealized, transcendent forms. Less known to the general public is the much smaller corpus of works in wood. In fact, the misperceptions concerning the wood sculptures were such, in the early years, that Brancusi's private collectors shunned them, finding them uncharacteristic in relation to his more famous streamlined style.

Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.) is a magnificent example of Brancusi's earliest sculptures in wood, which present a material and a carving technique, an iconography and an intention that are indeed far removed from his more typical production. Whereas, to take this example, his most famous motif, *L'oiseau dans l'espace* (fig. 1), is soaring, spiritual, and almost immaterial, the wood sculptures are solid, grounded and mysteriously enigmatic. They are no less essential to the appreciation and understanding of his œuvre.

It is difficult to say how many works in wood Brancusi produced in that some were dismantled, remodeled, or

destroyed. But it is safe to suggest that there are about thirty sculptures or fragments of sculptures extant today. The major portion of these works was realized between 1913 and 1925, a period during which Brancusi also began carving oak bases for his pieces in marble or bronze. Although he executed a few large wooden sculptures after the 1920s and continued to make bases, it is the works from the early years that are the most surprising. Initiated at a time by which Brancusi had already begun to develop his vocabulary of idealized forms in marble (we recall that *La Muse endormie I* is dated 1909-10 (fig. 2), the first *Maïastra* (1910-12; Museum of Modern Art, New York), and the earliest *Mademoiselle Pogany* dates from 1912; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), the wood sculptures show an unexpected return to a primitive aesthetic, such as seen earlier in works like *Le Baiser*, and a cruder and less finished carving style[1].

The earliest sculptures in carved oak that are extant today include the head remaining from Brancusi's earliest piece, *Le premier pas* of 1913, now known as *Tête d'enfant* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) *L'enfant prodigue* (1914-15; Philadelphia Museum of Art), *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)* (1914-18, this piece), and *Petite fille française* (1914-18; fig. 3). Common to the latter two works, executed at approximately the same time, are a human subject, a substantial scale (neither intimate nor monumental), a relatively raw finish, and, unlike the marble works that consist of an uninterrupted flow of volumes, they give an impression of stacked, disparate parts.

Despite appearances, the wood pieces were generally carved from a single piece of wood. Since the raw material was salvaged oak beams, it would have been difficult for Brancusi to achieve the continuous lines and polished perfection of his stone works, nor was this his intention. It seems that he was obeying other inspirational imperatives. Brancusi always claimed that his forms were dictated by the nature of his material, and wood was no exception. It would inspire a renewed repertory of images and spiritual forces, familiar to him through his knowledge of African art.

Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.) gives the impression of a standing figure composed of visually separate parts. This notwithstanding, the subject was carved from a single piece of wood[2] (fig. 4). The title of the object, suggesting that it is a woman's portrait, leads us to read the upper motif of the sculpture as a helmet-like or fan shaped head or coiffure mounted on a beaded neck. The subsequent elements, totally abstract, nonetheless read as the woman's shoulders and bust or torso, followed by a single, again beaded leg, set on a semi-circular or horseshoe shaped foot. The complete figure is placed on a small "festooned" rectangular base that has accompanied it since it left Brancusi's studio.

Although there is some controversy as to whether Brancusi was genuinely interested in African art, many aspects of *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)*, as of *Petite fille française*, point to an African reference[3]. First, the carving from a single piece of wood is not irrelevant. African sculptors favored this technique that produced a symmetrical and frontal aesthetic that is quite foreign to the European tradition. Also unusual for the period is the formal rigor and abstraction seen in the silhouettes and proportions of these two figures by Brancusi. In Africa, similar formal interpretations served to emphasize the archetypal value and symbolism of sacred ancestor figures.

African models proposed new canons of representation for Western sculptors. Brancusi's use of natural as opposed to painted wood is also worth noting in this context. For Brancusi, it probably corresponded to his "truth to materials" doctrine, but was reinforced by African examples. Although other European sculptors also looked toward African art, among them Amedeo Modigliani, Jacques Lipchitz, Jacob Epstein and the German Expressionists Ernst Ludwig Kirchner (fig. 5) and Karl Schmidt-Rottluff for example, in many cases their European background and religious or folk art traditions encouraged them to paint their wooden sculptures. Also, the anatomy of their figures remained relatively European and naturalistic. Whereas in Brancusi's case, and in particular in the two figures under discussion, the absence of arms, the stylized coiffures and facial features, the rhythmic processes of swelling, thinning or hollowing the silhouettes, the distended proportions and scored, striated or "beaded" appendages, all these details emit a more forceful echo of African art (fig. 6).

More specifically, the head and neck of *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)* are extremely evocative of traditional Hongwe reliquary figures from Gabon (fig. 7). The fan-shaped head, the horizontal grooving on one side of the bipartite face, the vertical panel or separation down the center, the headdress at the crown of the head, and the proportions of the neck below, all point to a knowledge of Hongwe conventions. At once abstract and figurative, the Hongwe reliquaries have a magical force and presence that, from what we know of Brancusi, would have appealed to him.

Brancusi rarely divulged his sources, and this is also true as concerns his relation to African art. His exposure to it seems inevitable, due to the fascination for this art in Paris during these decades, the collectors he knew, and the museums he visited. His rare but pertinent comments manifest his familiarity with African sculpture and his respect for African carving techniques, as well as for the "instinct and faith" of African cultures. He further expressed on occasion his affinities for all forms of artistic "primitivisms" including that of "the blacks"[4]. And certainly, the sculptures provide eloquent evidence of these affinities.

It therefore appears paradoxical that Brancusi would designate this sculpture as a "portrait" of an acquaintance. Yet Brancusi's portraits were never portraits in the strict sense of the term. Instead they were sublimated representations, sometimes distilled from a more realistic portrait study of a real person, but often an invention of his imagination. Among those that began as portraits of women he knew are his *Muse endormie* of 1909-10, started as a portrait of the Baroness René Irana Frachon, and *Mademoiselle Pogany*, begun in 1912 as a portrait of a young Hungarian art student, Margit Pogany. These early portraits always retained some distinguishing features of the model: the long thin face and aquiline nose of René Frachon, and the large eyes and

bun-like chignon of Margit Pogany provide excellent examples. As time went by, in later portraits, the features were smoothed and the reference as well, but they remained present nonetheless. Photographs from the period show Eileen Lane's wide oval face (*Portrait de Mlle Eileen Lane*, 1923; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), Agnes Meyer's regal stance and willful chin (*Mme Eugene Meyer, jeune*, 1916-30; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), and Nancy Cunard's capricious curls (*Jeune fille sophistiquée*, 1925-27; Bach, no. 227), for example. Freely inspired by the model, or through photographs or images in his mind's eye, as Brancusi progressed toward a more abstract idiom, he erased his sources, the image became generic, and the particular subject unimportant. Indeed, as he worked, the spiritual essence - as he understood it - of the model would be transformed into a spirit incarnate in the object. The nominal attributions, when they remained (for example René Frachon and Nancy Cunard's names are not present in the official titles of their portrait-sculptures) served as discreet homages to women he knew or had known, some casually, some more intimately. And since these works were usually not commissions, they were rarely acquired by the "model."

Léonie Ricou (1875-1928) who is usually identified as the "L.R." in the title of our sculpture, was a woman Brancusi met in approximately 1908-10 (fig. 8). A cultivated Parisian and lively divorcée, Ricou had a salon in the heart of Montparnasse, at 270 boulevard Raspail, from around 1908 to the outbreak of World War I. Here she entertained poets and writers, among them Guillaume Apollinaire, Alexandre Mercereau, Paul Fort, Giuseppe Ungaretti, and artists including Pablo Picasso, Gino Severini, Umberto Boccioni, Julio Gonzalez, Amedeo Modigliani, Brancusi and many more. According to eyewitness reports she had a remarkable collection that was sold after her death. Consisting of gifts and purchases, it presumably included several sculptures by Brancusi and a gouache portrait.

Ricou's letters to Brancusi in the Brancusi Archives at the Bibliotheque Kandinsky/Centre Georges Pompidou (175 letters, postcards, visiting cards, mostly undated, but situated between 1914 and 1921) suggest that their relationship was never more than a warm friendship based on her infinite admiration for the man and his art. They also indicate that Ricou was away from Paris during much of that period, "in exile" as she put it, due to World War I. Although there are some allusions to works she has seen or might own, there is no reference to *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)*, and, in view of her absence from Paris, it seems unlikely that she had any direct relation with the sculpture at the time of its execution. It is more probable that Brancusi carved the piece according to his inspiration, drawing from a Hongwe reliquary model and/or other sources, and then, as a gesture, named it after Mme Ricou. Perhaps the sculpture's helmet-like coiffure topped by a curved motif, reminded him of that of Mme Ricou. Early photographs show her as a young girl with a full head of hair framing her face, the crown presumably held back by a Spanish comb that she was in the habit of wearing. Whatever Brancusi's reason for the title, we may assume it was relatively fortuitous.

Mrs. Ricou never owned *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)*. The first owner of the sculpture was the painter Fernand Léger who theoretically received it in exchange for a painting sometime after 1918, the year he and Brancusi met. Although the piece remained in Léger's collection until his death in 1955, at which time it was passed on to his widow Nadia, there is no further information on the subject and the sculpture was never exhibited during Léger's lifetime. Since the present sculpture left Brancusi's studio around 1919-20, it is absent from all later studio photographs. In the 1920s, he attempted to carve a second version of the sculpture. Disappointed with the outcome, he dismantled and remodeled it into two separate (and barely recognizable) parts.

In view of the relatively small body of work and its limited visibility, the critical destiny of Brancusi's wood sculptures is very different from that of the rest of his œuvre. As already mentioned, his early collectors, most of them American, preferred the marble sculptures. In December 1917, Brancusi proposed *Madame L.R. (Portrait de Mme L.R.)* to his American patron John Quinn, who politely declined the offer, stating that he preferred the works in stone. However, some time thereafter, Henri-Pierre Roché, acting as Quinn's advisor, persuaded him to purchase some wood sculptures and even some roughly carved furniture Brancusi had made.

Clearly the works in wood were overshadowed by the works in polished marble and bronze. The wood sculptures were more difficult, mysterious and even disquieting in the context of the total œuvre. It is perhaps for this reason that their audience was more circumscribed, consisting of artists, intellectuals, and real connoisseurs. Aside from Henri-Pierre Roché, who worked with Quinn, Marcel Duchamp persuaded both the Walter Arensbergs and Katherine Dreier[5] to acquire wood sculptures at an early date. This notwithstanding, many major works in wood remained in Brancusi's studio until shortly before his death. It was then that James Johnson Sweeney, Director of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York and a longtime friend and admirer of Brancusi, purchased several wood sculptures for the museum, endorsing this aspect of Brancusi's œuvre as crucially important and unjustly overlooked.

As a result of this history of collecting, most of Brancusi's wood sculptures are in public institutions today: either bequeathed to or purchased by American museums, or, for those that remained in Brancusi's studio, bequeathed by the artist to the French State (now in the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris). In one sense, Fernand Léger saved *Madame L.R.* from a similar destiny. In fact, it is one of two wooden sculptures still in private hands, and it is the earlier and more important of the two.

Brancusi's works in wood complete and enrich his œuvre, rendering it infinitely more complex as an ensemble. In contrast to the sublime images of his marble sculptures that correspond to inaccessible human dreams and desires, the iconography of the wood sculptures draws on other myths and realities. Indeed, titles such as *La Chimère* (1915/18; The Philadelphia Museum of Art), *Socrate* (1921/22; The Museum of Modern Art, New York), or *Le Roi des Rois* (also known as

L'esprit de Bouddha, 1938[?]; fig. 9) resonate as though referring to "ancestor figures" from other places and times.

Finally, the freedom and invention and even the crudeness of these works in wood are essential to an understanding of Brancusi. Formally, and metaphysically, they exist as a counterpoint to his transcendent style. This helps to explain the imperious necessity in his eyes for the roughly carved oak bases that he started making at approximately the same time, and that create a tension through contradiction with the works in marble and bronze. Whereas the birds in space, incarnate the human ideal of soaring weightlessness, pure spirituality, and radiant light, the carved oak sculptures, and the bases, embody other vital forces that are inherent to human nature: the obscure mysteries of the instinct and imagination, and the wisdom of the earth.

Margit Rowell, October 2008.

Notes:
[1] The following essay concerns the sculptures in carved oak, which, due to the nature of the material, were more primitive in style and facture. Brancusi also carved in maple, walnut and fruit tree woods but the resulting works were very different in form and finish.
[2] The lower part of the leg was broken while in Léger's possession (prior to 1955) and has been restored.
[3] Several art historians ascribe Brancusi's return to wood to his early training in woodcarving in Roumania. Others attribute it to his interest in African art. On this point, this author endorses the latter position, as will be argued.
[4] See Sidney Geist's essay on Brancusi, in *Primitivism in 20th Century Art*, exhibition catalogue, The Museum of Modern Art, New York, 1984, pp. 345-362, for an extensive discussion of Brancusi's relation to African art.
[5] Major collectors of avant-garde art in the United States.

37

MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

Beautiful breath: Veil water

inscribed and dated on the label attached to box; oval violet-colored cardboard box, brushed-glass perfume bottle



Beautiful breath: Veil water is the amusing title Marcel Duchamp gave to a work of art that he made - with the assistance of Man Ray - in the spring of 1921. At first glance, it appears to be little more than an ordinary perfume bottle, although readers of French might confuse it with a mouth wash, which, if consumed, would give them, as the label indicates, *belle haleine* (beautiful breath). We now know that in order to produce this work, Duchamp appropriated an actual bottle of perfume issued by the Rigaud Company of Paris in 1915 for *Un air embaumé*, the name given to the most popular and best-selling fragrance the perfumery had produced in its sixty-five year history. Advertisements for this product feature a scantily clad female model holding a bottle of the perfume below her nostrils (fig. 1), the essence of the liquid rendered visible as an undulating, ribbon-like shape floating through the air. The model is shown taking a deep breath, her eyes closed and head tilted slightly back, as if to suggest that the scent possess the qualities of an aphrodisiac, rendering powerless all who inhale its intoxicating vapors. It may have been precisely these qualities that attracted Duchamp to this particular brand of perfume, for he wished to draw attention to the woman whose features are depicted on the bottle, his newly introduced female alter-ego: Rose Sélavy.

Rose Sélavy was born by self-procreation in 1920. Duchamp - who was then living in New York and who, for years, had harbored a personal and professional disdain for entrenched, academic systems within the world of art - sought to establish an entirely new artistic identity. Just as he had invented the pseudonym of R. Mutt three years earlier (when, in 1917, he boldly submitted a white porcelain urinal to an art exhibition with infamous results), this time he wanted something more permanent, an alternative persona through which he could hide his true identity while continuing to function as an artist. "The first idea that came to me was to take a Jewish name," he later explained. "I was Catholic, and it was a change to go from one religion to another! I didn't find a Jewish name that I especially liked, or that tempted

me, and suddenly I had an idea: why not change sex? It was much simpler. So the name Rrose Sélavy came from that"[1]. The name Rose Sélavy not only succeeds in changing gender, but, to a somewhat lesser extent, the Jewish identity he originally desired. Sélavy is a close phonetic equivalent of Halévy, a common Jewish name in France. Moreover, in America the name Sélavy could be pronounced "Say Levy," but of course the most obvious pun is with the French phrase *c'est la vie* (that's life)[2]. Almost immediately, Rose was credited with the production of works of art, such as Duchamp's *Fresh Widow* - a miniature French window with its panes covered by black leather (Museum of Modern Art, New York) - which, on its support, is inscribed in bold uppercase letters: "COPYRIGHT ROSE SELAVY 1920."

Although Rose Sélavy was already functioning as an artist, it was not until the winter of 1920-21 that Duchamp decided that she should become visibly manifest, so he enlisted the services of his friend and colleague Man Ray to help take pictures of himself in drag (fig. 2). Wearing a large feathered hat and a cape, Rose sports a small Victorian broach and a triple-string of pearls. She does not smile, but instead conveys a look of suspicion, as if to indicate that she is prepared to fend off the advances of any unwanted admirers. Attracting men, however, seems to be precisely what she had in mind, for after having made her appearance, the perfume bottle is the first product she launched onto the market. Man Ray, who had earlier worked as a professional draftsman, possessed the skills necessary to design the label (fig. 3). He printed one of the pictures he had taken of Rose Sélavy and closely cropped the head into an ovoid format, which he placed atop a symmetrical design in black ink meant to fit within the wing-like, decorative shapes that emanate from the base of the Rigaud perfume bottle. He then carefully wrote the word BELLE in ascending letters on the left side of the label, followed by the word HALEINE descending on the right. Below that, he wrote "*Eau de Voilette*" in an expressive italic font, underneath which appear the letters "RS," the initials of Rose Sélavy (the "R" rendered backwards, its lower branch responding to the flourish given to the seraph atop of the letter "S"). At the base of the label appears the locations where, presumably, the perfume would be sold - New York and Paris - two city centers that Duchamp traversed frequently during these years (indeed, he probably purchased the bottle during a trip to Paris in 1919). A photograph of the layout was reduced in size to fit the small format of the perfume bottle, whereupon the resultant print was then carefully glued to its surface. The finished product made its first public appearance on the cover of *New York Dada*, a single-issue magazine edited by Duchamp and Man Ray that was released in April 1921 (fig. 4). The bottle was placed in the center of the cover and surrounded by a seemingly endless repetition of the type-written words "new york dada april 1921" printed in lower-case letters and positioned upside-down in an exceptionally small font that ran to the edges of the cover, the whole cast, appropriately, in a reddish, rose-colored hue.

Exactly whose idea it was to reproduce this bottle on the cover of New York Dada is unknown, but we do know that, at the time, both Man Ray and Marcel Duchamp had hoped that the Dada movement - which had originated in Europe and spread quickly throughout various European capitals - would continue to broaden its scope internationally. In a metaphorical sense, then, the artists may have equated the ability of a fragrance to permeate its surroundings with the convention-defying capabilities of Dada to influence all the arts. Unfortunately, however, at the time the Dada movement was in the process of breathing its last breath, for within a matter of years, it would be replaced by Surrealism in Paris, while the artists in New York either left for Europe or retreated to more conventional forms of artistic expression. The seed of Dada would eventually germinate, but only about a half century later, when a group of young artists in London, New York and Paris became aware of Duchamp's work - particularly the readymades - and immediately recognized its radical aesthetic implications. Ironically, this scenario reinforces a possible alternate reading to the words "*un air embaumé*," which translates literally as "perfumed air," but which, in English, could also be read as "embalmed air." Indeed, it has recently been observed that the box in which the perfume was packaged - which was preserved and is intended to be part of the final work of art - is curiously shaped like a coffin.[3] Like a mummy enwrapped in cloth and preserved for eternity, it would seem that today - with the artist's uncontested influence on the development of contemporary art - Duchamp's bottle of perfume has finally been opened, allowing for the diffusion of an alluring spirit that virtually everyone can now readily detect.

Rigaud was the perfect fragrance for Duchamp to have selected. Not only was it a known and popular French brand of perfume, but its exotic qualities - which the firm emphasized in all of its advertisements - was an ideal fragrance for the somewhat vulgar and lascivious Rose to endorse. In an advertisement that appeared in Harper's Monthly, it is implied that *Un Air Embaumé* was a scent that originated in an unspecified Arab country located somewhere in the Middle East; it depicts a harem girl gesturing toward a peacock with one hand, while she uses the other hand to hold back a curtain revealing the interior of a darkened boudoir (fig. 5). There, a couple inclines on a bed, while a gold bottle of Rigaud floats mysteriously above their heads, glowing in the darkness like an apparition. Another advertisement that appeared in several American fashion magazines shows a woman seated in her dressing room, visible to viewers through an open curtain door (fig. 6). "A peep into the boudoir of any much sought-after woman," the caption reads, "will usually reveal some RIGAUD odeur as the real secret of her power to fascinate men." In small print at the bottom of the page, the advertisement informs prospective buyers that, if purchased for yourself or as a gift, the fragrance is assured to have an enduring effect. "*Un air embaumé* is one of the most loved of Rigaud odeurs. It is the type of rare fragrance that a woman clings to devotedly for many, many years."

In June of 1921 - a few months after the appearance of New York Dada - Duchamp returned to Paris, where, later in the year, he signed a large painting by Picabia entitled *L'Oeil cacodylate* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) with the name Rrose Sélavy, spelling the name Rrose for the first time with a double-r. Later he said that this was required, for, as he explained, "the word 'arrose' demands two R's"[4]. Clearly Duchamp intended to evoke a pun on the word "eros," for Rrose Sélavy is a homonym for the phrase "eros c'est la vie" (eros, that's life). Although less often acknowledged, the double-r might also have been derived from the French verb arroser, which means to wet or moisten, an appropriate word considering the obviously erotic connotations of perfume, which the manufacturer wanted users to think offered one of the first elements of attraction in any successful amorous encounter. Duchamp later signed the box of his perfume bottle with the name Rrose Sélavy (using the double-r), and gave it to Yvonne Chastel-Crotti, the ex-wife of his former studio-mate in New York, Jean Crotti (a Swiss-born painter who had married Duchamp's sister Suzanne), a woman with whom Duchamp had had his own brief amorous encounter in 1918.[5]

The bottle remained in Yvonne Crotti's possession throughout her life, and although it had been included in a group show of collage in Paris in 1930, it was shown for the first time within the context of Duchamp's work in an exhibition organized by the Cordier & Ekstrom Gallery in New York in 1965[6]. It was there that the object was first identified as an "assisted readymade," indicating that - as with all other readymades - the object itself already existed, but required some alteration, that is to say, assistance on Duchamp's part in order to bring it into being as a work of art. That assistance resulted in having created one of the most provocative works of art ever made, a simple bottle of perfume whose liquid long ago evaporated, but whose essence, to be sure, will continue to influence artists long into the future.

Francis M. Naumann, October 2008.

Notes:

[1] P. Cabanne, Interview with Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp,* New York, 1971, p. 64.

[2] The similarity to Halévy was pointed out by Ellen Landau, and is reported in B. Bradley, *Duchamp's Chess Identity*, doctoral dissertation, Cleveland, Ohio, 2004, p. 107, no. 28.

[3] As suggested by Rhonda Roland Shearer in B.J. Garner, "Duchamp Bottles Belle Greene: Just Desserts for his Canning," in *Tout-Fait*, no. 2, vol. I, 2000. For the double reading of the title, see also S.J. Gould's contribution to this article: "From the Bitter Negro Pun to the Beautiful Breath Bottle."

[4] P. Cabanne, *op. cit.,* p. 65.

[5] Arturo Schwarz claims that this work was "signed after 1945," although he provides no explanation for why the signature was applied at this time (see A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 1997, vol. II, p. 688, no. 388).

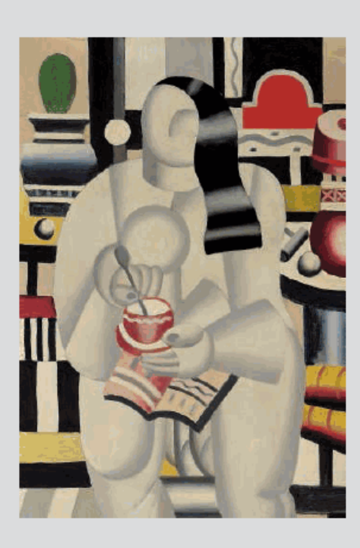
[6] Cordier & Ekstrom, Inc., New York, *NOT SEEN and/or LESS SEEN of/by MARCEL DUCHAMP/RROSE SELAVY 1904-64*, January-February 1965, no. 71. At the time of this show, Yvonne Crotti was living in London (her last name changed by married to Lyon), and it was probably through Duchamp's assistance that the work was sold (at the time, Arne Ekstrom, proprietor of the gallery, was actively acquiring works by Duchamp for the Mary Sisler Collection). The 1930 show that included his *Belle Haleine: Eau de Violette* was *Exposition de Collages*, organized by Louis Aragon for the Galerie Goemans, Paris, March 1930; Duchamp was also represented by Pharmacy, an example of The Monte Carlo Bond, and two versions of the *L.H.O.O.Q.* (see J. Gough-Cooper and J. Caumont, "Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rrose Sélavy 1887-1968," in *Marcel Duchamp*, exhibition catalogue, Palazzo Grassi, Venice, 1993, p. 80).

38

FERNAND LÉGER (1881-1955)

The Cup of Tea

signed and dated lower right; signed, dated and titled on the reverse
oil on canvas



39

FERNAND LÉGER (1881-1955)

The Yellow Checkerboard

signed, dated and titled on the reverse
oil on canvas

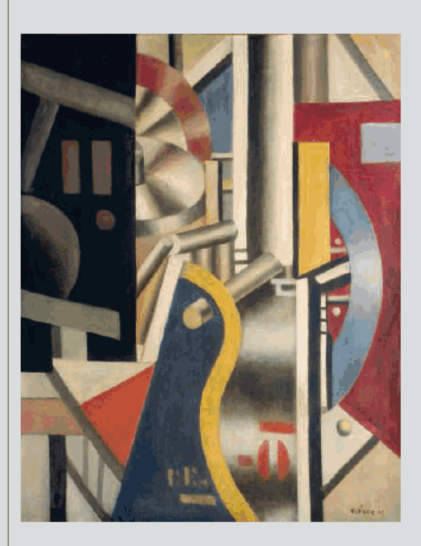


40

FERNAND LÉGER (1881-1955)

Composition, in the Factory

signed and dated lower right
oil on canvas



The decade following the armistice of *La Grande Guerre* was the most brilliant of Fernand Léger's long and extraordinary career. "Three years without touching a brush, but in contact with crude reality at its most violent," Léger said of his experience of the war, and continued: "When I was discharged I could benefit from these hard years. I reached a decision, without compromising in any way I would model in pure and local color, using large volumes. I could do without tasteful arrangements, delicate shading, and dead backgrounds. I was no longer fumbling for the key, I had it. The war matured me, and I am not afraid to say so [1].

The oil painting of 1918, *Composition, dans l'usine* (see lot 40), is one of the works where Léger most perfectly manifests this post-discharge coming-of-age. Its audacious arrangement of forms, robust chiaroscuro, and vibrant background (or backgrounds, so complex are the picture's interlocking spatial zones) make this among the very finest of the great mechanical still-life paintings of 1918-19. Like two related works, a smaller oil (Private collection) and a watercolor (fig. 1), *Composition, dans l'usine* is a tour-de-force of bold and subtle formal innovation. It is built on the "law of contrasts" that the artist considered central to his art: Curves versus straight lines, flat surfaces versus modeled shapes, local color versus gray tones[2]. The backward S-curve of the blue form with yellow edge pushed up close to the picture plane in the center foreground, for example, begets a series of corresponding curves throughout the composition: the large, light blue arc to the right; the light red quarter-circle at the picture's top, and the gleaming, modeled disk below it; and the partial sphere in the shadowed rectangle that intrudes from the left edge. This repeated curvilinearity is

countered by strong verticals, diagonals, and an occasional horizontal line, just as the work's two-dimensional areas of color - the red, blue, and yellow primaries, as well as black - are in powerful contrast to the areas of heightened chiaroscuro, Léger's translation of the grisaille sheen of metal. This intricate amalgam of mechanical forms - none of them precisely functional, all of them evocative of modernity - is punctuated, as well, by what appear to be small round screw heads and bolts, or the ends of thin metal cylinders, as well as by the illegible fragments of stenciled words and letters, close descendants of those that first flourished in pre-war Cubist painting and collage. In the extraordinarily compact space of *Composition, dans l'usine* Léger achieves what he had been looking for since his *Contrastes de formes* paintings of the years immediately preceding the War, a "state of plastically organized intensity,"[3] both beautiful and contemporary.

Léger was one of the few Parisian artists who remained true to Cubist principles in the period after the First World War. "I am more Cubist than all the others," he told Alfred H. Barr, Jr., of The Museum of Modern Art.[4] In *Le damier jaune* (see lot 39), painted in the month of the Armistice that brought the war to its end, Léger takes up and extends the single most important pre-War Cubist subject, the table-top still-life[5]. As Christopher Green has pointed out, *Le damier jaune* is one of a pair of closely related still-life paintings of 1918; the other is horizontal in format with, apparently, a quite different range of colors, but with a strikingly similar composition and group of objects (fig. 2)[6]. Just as had Picasso, Braque, and Gris often in the antebellum period, Léger here uses the circular table-top as a key formal contrast to an emphatically rectilinear Cubist composition, of which the black-and-yellow checked pattern is paradigmatic. On the radically tilted surface of what appears to be a guéridon, the artist has arranged numerous objects, more-or-less recognizable: A box of pastels or crayons to the left; a "rippling newspaper,"[7] to the right, with fragments of a headline visible; and what may be a blue beer stein, or chope, in the center, a precedent for an important painting of 1921-22[8] (fig. 3). To the left and just slightly behind, as if in mocking challenge to this complicated arrangement at the picture's center, is a simple book, rendered in chiaroscuro, that sits upon a rectangular table. Whether the eponymous checked pattern is, in fact, a game board, is left ambiguous, although it may well be one, since just the year before, as we know, Léger's major work was his *La partie de cartes* (Rijkmuseum Kröller-Müller, Otterlo), a picture of soldiers playing cards in the trenches. But regardless of its literal signifying function, the rhythmic power of the checked patterning is obvious, producing a quickened, microcosmic version of the light/dark contrasts, and right-angled repetition of the painting's overall structure. It also completes, with its bright yellow, the chromatic triad of primary colors that comprise the painting's palette.

Léger painted many of his most radical works in the cultural environment of the conservative, post-War *rappel à l'ordre*. Perhaps he gained a certain revolutionary traction when pitted against former artistic insurgents like Italian Futurist Gino Severini, whose theoretical tract, *Du Cubisme au classicisme* (1921), proposed a revised, backward-looking esthetic for the Parisian avant-garde. Although not entirely unsympathetic to the post-war search for what was universally termed "synthesis," Léger was opposed to anything that smacked of retrenchment. His art, like his politics, was predicated on an embrace of the contemporary world. Still, Léger recognized the power of certain trans-historical themes, especially in the wake of what he referred to as his "romantic" engagement with machine imagery. "So more or less consciously, after one realization of some elements taken out of modern life," Léger explained to Barr in his imperfect but serviceable English, "to try on subjects or objects which have been treated during all the times by painters of other times some women's bodies, one table, a dog, every time's subject the classical line, in my opinion"[9].

Léger was making specific reference here to The Museum of Modern Art's large and important oil painting of 1921, *Le Grand Déjeuner* (fig. 4), in which three nude women breakfast in a highly patterned and upholstered interior, accompanied by their faithful canine. Léger referred to *La tasse de thé* (see lot 38), which he called *la tasse de chocolat*, as a "composition study,"[10] although Robert L. Herbert believes it was painted before *Le Grand Déjeuner* was undertaken[11]. Herbert points out, attesting to the picture's importance for Léger, that *La tasse de thé* "has its own study,"[12] a fine pencil drawing in the Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, titled *Etude pour le Grand Déjeuner* (fig. 5). Although quite close to *La tasse de thé*, the drawing lacks the small table and lamp to the right of the figure, and several less significant details. On the other hand, while *La tasse de thé* is clearly the precedent for the large seated figure to the right in *Le Grand Déjeuner*, "her massiveness is subdued by the delicate grisaille rendering," as Herbert says, in contradistinction to her "warm colored counterpart," in the Museum of Modern Art's picture, which "nearly jumps out from the surface"[13].

When Léger said his figural works of circa 1921 belonged to the "classical line," he was partaking of a vocabulary that dominated Parisian artistic discourse, and artistic production, in the early 1920s. The monumental seated nude of *La tasse de thé* is the *cousine* of Picasso's contemporaneous hefty classical nudes (fig. 6) and Braque's *Canephors* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris). But where the two founding Cubists were willing to pastiche the Parthenon metopes and Jean Goujon's Fountain of the Innocents reliefs, Léger's classical ladies remain firmly rooted in the here-and-now. Anything but nostalgic, the protagonist of *La tasse de thé* is insouciantly modern. Unashamed of her light-toned grisaille nudity, proud of her gleaming sheet-metal tresses, she stirs her morning drink as she leafs through the book or magazine in her lap. As always, Léger's law of contrasts prevails-her pale skin is countered by surrounding chromatic brilliance; her organic amplitude, while finding echoes in the rotund shapes of the tea cup, table lamp, and vase at upper left, is complemented by the flat rectilinear geometry that frames her. This, then, is Léger's fully developed conception of "every time's subject": The voluptuous modern woman, as at home in 1920s Paris as she would have been in 5th century Athens.

Kenneth E. Silver, October 2008.

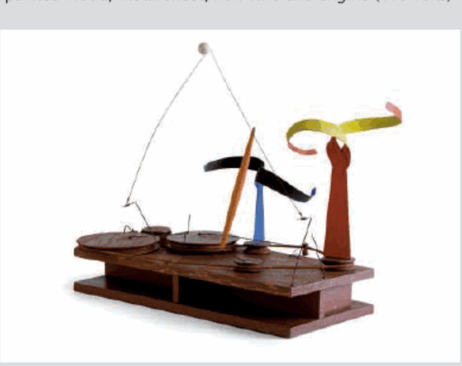
Notes:
[1] Fernand Léger, "A Letter," originally published under the title "Correspondance" in *Bulletin de l'Effort Moderne,* no. 4, April 1924, and translated by Charlotte Green in C. Green, *Léger and Purist Paris*, exhibition catalogue, Tate Gallery, London, 1970, p. 85.
[2] "Instead of opposing comic and tragic characters and contrary scenic states, I organize the opposition of contrasting values, line, and curves. I oppose curves to straight lines, flat surfaces to molded forms, pure local colors to nuances of gray. These initial plastic forms are either superimposed on objective elements or not, it makes no difference to me. There is only a question of variety," Fernand Léger, "Notes on Contemporary Plastic Life," in *Kunstblatt*, Berlin, 1923, p. 25.
[3] *Ibid.*, p. 25.
[4] Letter of November 13, 1942, from The Museum of Modern Art Archives, slightly edited and published in R.L. Herbert, *Léger's Le Grand Déjeuner*, exhibition catalogue, The Minneapolis Institute of Arts, 1980, p. 71.
[5] Interesting to note, when Christian Zervos reproduced *Le damier jaune* in his magazine, *Cahiers d'Art*, in 1933 (vol 8, nos. 3-4), in a group of fourteen paintings by Léger of circa 1918 (that included *Composition, dans l'usine*), it accompanied an article titled "Fernand Léger: Est-il cubiste?". Zervos asserts that Léger differs from Picasso, Braque, and Gris in at least two major ways: The strong influence of the Douanier Rousseau rather than Cézanne on his art (confirming his own origins, "*purement paysanne*," and resulting in an art "*sain, robuste, voire rude*") and his preference for "*des usines, des remorqueurs, des disques des voies ferrées, etc*" to the "*objets de la vie intime*" that usually comprise Cubist still-lifes. Of course, *Le damier jaune* is, contrary to this assertion, one of these intimate still-life pictures, not a picture of modern industrial life.
[6] Green discusses *Nature morte*, 1918 (dimensions: 25 x 32 inches), which, at the time of his book's publication, in 1976, seems to have been in a private collection in Los Angeles. He writes that its colors range from "rich greens and blues to substantial maroons and violets," in *Léger and the Avant-Garde*, pp. 150-151. He also makes reference to *Le damier jaune* as a lost work in an endnote (p. 329; no. 17): "Another variant was sold as Lot 99 in the Drouot sale of 6 February 1928. The catalogue notes measurements of 65 x 54 cm., and the title and date inscribed on the reverse: *Le damier jaune*, 11-18. The work is now lost."
[7] This is the description offered by Green, *ibid.*, p. 150, although he is discussing the larger, horizontal version.
[8] I'm thinking of the Tate Gallery's *Nature morte à la chope*, 1921-22, where an object of not dissimilar shape and scale is placed in the middle of a drastically tipped table-top.
[9] Letter of November 20, 1943, from The Museum of Modern Art Archives, slightly edited and published in R.L. Herbert, *Léger's Le Grand Déjeuner*, exhibition catalogue, The Minneapolis Institute of Arts, 1980, p. 72.
[10] Letter of November 30, 1942, from The Museum of Modern Art Archives, slightly edited and published in R.L. Herbert, *From Millet to Leger: Essays in Social Art History*, London, 2002, p. 175.
[11] *Ibid.*, p. 121.
[12] *Ibid.*, p. 121.
[13] *Ibid.*, p. 122.

41

ALEXANDER CALDER (1898-1976)

Dancers and sphere

painted wood, metal sheet, iron wire and engine (110 volts)



Like silhouettes with outstretched arms, two elegant, colourful figures cut into metal flare out onto a motor-driven axis. They are, as the work's title suggests, small star dancers making their revolution around a white sphere, a tiny heavenly body floating in space. This mechanical mobile was made in 1936 by Alexander Calder, part of a series of work directly related to the world of dance, for which the artist used the expression "ballet-object". The possibility of controlling and superimposing movements as if through choreography is part of one of the sculptor's fundamental concerns; his work of miniaturisation of the circus universe, especially with the work *Circus Scene* (1929; Calder Foundation, New York), would make a name for the artist at the forefront of the arts scene.

However, it was the visit to Mondrian's studio in autumn of 1930 that would push the artist to "work in the abstract." Upon seeing the painter's white wall tacked with yellow, red, blue and black squares, he got the idea to make "[these elements] oscillate in different directions and amplitudes"[1]. Calder did put this theory into practice using the metal materials he was accustomed to. Various experiences led him to create his first wind-driven sculptures in 1932, which he exhibited at the Vignon Gallery. Marcel Duchamp, who must not have been insensitive to the issue of movement since he himself took on the "rotorelief" adventure, baptized these works "mobile".

Between 1935 and 1936, the sculptor collaborated with Martha Graham on several projects. The American choreographer gave Calder two opportunities to introduce his mobiles onto a stage. In the rehearsals for the ballet Panorama, their first attempt to merge sculpture and dance, Calder tried to set the mobiles in motion by the dancers, but the ties - small, thin cords – between the dancers and the sculptures were too restrictive. The following year, Calder and Martha Graham decided to stage a new play called Horizons, in which the mobiles and the dance steps interacted in parallel dialogue. The mobiles designed as

"visual preludes" came in between dances. If the critics are to be believed, the impact of Calder's works was such that they distracted the audience's attention from the show's main focus, dance.

Conceived during his collaboration with Martha Graham, *Dancers and Sphere* is a condensed reflection of the artist's work and philosophy that would lead his career. This work represents in the same time a model of a stage and a well-oiled mechanism. It owes as much to Calder's playful spirit - the artist made his own toys as a child - as to his theoretical and practical training as an engineer, a four-year course at the Stevens Institute in Hoboken, New Jersey. In its use of a decidedly abstract vocabulary, the work lends itself to a multitude of analogies. It may show both dancers' pirouettes and acrobats' juggling in the rings of a circus. Dancers and Sphere is a testimony of the poetry and the creativity attached to Calder's universe, expressed in a very inspiring way.

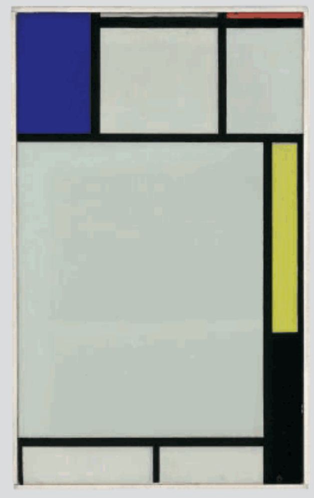
Notes:
[1] Calder's visit in Mondrian's studio is related by Calder himself in a letter dated 4 novembre 1934 to Albert E. Gallatin. This letter is housed in Arhives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., A.E. Gallatin Papers. The letter is reproduced in A. Pierre, *Calder. La sculpture en mouvement*, Paris, 1996, pp. 94-95.

42

PIET MONDRIAN (1872-1944)

Composition with Blue, Red, Yellow and Black

signed with monogram lower right
oil on canvas
in artist's frame



43

PIET MONDRIAN (1872-1944)

Composition with Grid 2

signed with initials and dated lower left; numbered on the turning edge
oil on canvas



44

PIET MONDRIAN (1872-1944)

Composition I

signed with initials and dated lower left; signed, titled and numbered on the stretcher
oil on canvas
in artist's frame



The three abstract paintings by Piet Mondrian in the Yves Yves Saint Laurent and Pierre Bergé collection each belong to key stages in the artist's work, the genealogy and lineage of which can - and indeed ought to - be traced back if we are to grasp their full originality and meaning. For this confirmed evolutionist that was Mondrian - at least from the moment he discovered Cubism in 1912 - each painting represented an advance on the preceding work. In less dogmatic terms, we could say that each series of paintings (for he always worked on several canvases at a time) served as a step forward for the artist on the long journey towards what he called "Neo-Plasticism" or "The General Principle of Plastic Equivalence". Each of the three paintings to be considered here figures at different points (at least logical, if not strictly chronological) of the series to which it belongs:

Composition with Grid 2 (see lot 43), 1918 is one of the first in a series of nine modular grid paintings created by Mondrian in 1918-19, at a time when everything was developing so quickly that the artist did not have time to finish the work before graduating onto the next stage.

Composition I (see lot 44), 1920, on the other hand, is one of the last canvases produced as part of his next series, a series whose development testifies to the artist's gradual abandonment of the modular grid format.

Composition with Blue, Red, Yellow and Black (see lot 42), 1922 belongs to a small group of highly dynamic paintings, whose imbalance - or at least tension and instability - provides a violent contrast to the calmer works of the previous year. These represent Mondrian's first works of a genuinely Neo-Plastic style.

From July 1914, when he left Paris for what was meant to be a summer vacation in Holland, until he returned five years later in June 1919, Mondrian's pictorial style evolved at such an extraordinary pace that it would be impossible to do him justice in the space of a few paragraphs. It is worth, however, looking back briefly at some of the defining milestones:

During his first stay in Paris (1912-1914), Mondrian immediately embraced the Cubism of Picasso and Braque before infusing Symbolism, theosophy, and Neo-Platonic idealism to create his own personal interpretation of the style, thus paving the way shortly after his return to Holland for the abstraction to come. According to Mondrian, the real purpose of Cubism, from which the movement's founders had seemingly recoiled, was to paint the essence of things, to discover the universality behind their "particular appearance". This "universal" structure was the "fundamental opposition" of the vertical and horizontal, to which everything could be distilled by a process that foreshadows the digital representations we have become accustomed to in the computer age. Very soon, however, Mondrian concluded that if the world around us was unified by a common denominator, an underlying grid abstract and conceptual in nature, then one no longer had to use reality as the starting point. Later, upon discovering the Hegelian Dialectic, albeit in a somewhat diluted form, he realised the need to reintroduce tension into his work, an aspect that the reduction process had almost entirely eliminated. Art should achieve an "equilibrium", a sense of "repose" understood as a cipher of universality; this repose must not, however, be offered at the outset but should instead be the result of the dynamic interplay of opposing forces within each painting. The real transition to abstraction from dialectic tension would only come in 1917, after two years of frenzied research. Neither the black and white *Composition in Line*, nor the two small coloured canvases *Composition in Color A* and *Composition in Color B* that flanked the work during its first public appearance featured any reference to nature. From there, things began to accelerate further, coming to a head when Mondrian stumbled across a problem that he would attempt to resolve in the following year with the modular grid composition.

The problem in question, over which the members of the De Stijl group (notably Theo van Doesburg and Vilmos Huszar) also obsessed, related to the unity of the figure and the ground, or rather to their mutual abolition. Abolishing the figure (the "individual") was one of the essential goals of abstraction as Mondrian understood it ("universality" could only be achieved at this price), but this goal becomes impossible the moment a picture surface is perceived as a background (or atmospheric backdrop) which recedes in deference to the image inscribed upon it. Observing that the white surface in *Composition in Line* and the accompanying paintings was functioning as a passive, optically receding background, Mondrian realised that this was a direct consequence of his use of overlapping planes - one of the most striking stylistic features of these works. He then created a series of paintings where all traces of overlapping were eliminated and the lateral extension of the composition accentuated to remove any illusion of depth (abruptly interrupted by the edges of the painting, the colored planes

in these works seem to be struggling to escape out of the frame). Mondrian also gradually aligned the colored rectangles and, in the last two paintings, he also divided the "background" into rectangles of varying shades of white. Nonetheless, feeling that these colored and non-colored rectangular planes were still too "individual", Mondrian decided to "determine" them - as he put it - by circumscribing them with lines in different shades of grey extending over several adjacent planes. Of the three paintings that he produced at this time, at the beginning of 1918, only one remains (formerly Max Bill collection; fig. 1). Which brings us to the start of the modular series and *Composition with Grid 2* (lot 43).

Why did he adopt this new method of organizing the pictorial surface? After all, was it not wholly based on the concept of repetition, which the artist had already renounced and rejected from his aesthetic philosophy for two reasons? (The two reasons in questions were: firstly that repetition is a natural phenomenon while art, according to Mondrian, should not imitate nature in any way to be truly abstract; secondly, repetition is integral to "mathematical" thought which he believed to be wholly incompatible with the intuition on which any artistic pursuit should be founded). The answer to this riddle is quite simple when you enter into the mindset of Mondrian at the time. Although he had successfully prevented the colored rectangles from causing the background to recede visually since 1917 (introducing a linear network to stabilise and contain them in the paintings dating from early 1918), Mondrian was concerned about their centrifugal force, which resulted in the detachment of the active figure from the passive background, thus re-establishing the hierarchy he had sought to abolish in preventing the illusion of depth via lateral extension. As he would later say about these paintings, the rectangles still "obtrude themselves". With a modular grid composition, the illusion of depth is removed without needing to resort to the lesser evil of lateral extension.

So what is a modular grid? This is a system where all the units are formed from the same module, the module being of the same proportions as the surface of the very painting it is dividing. There are no possible breaks or holes, no unit that is smaller than a module (and no difference between figure and ground since every plane is a multiple of the basic module). And precisely because the repetition is so prominent and immediately perceivable, one can subtly emphasise the individual character of the rectangular planes to offset the dogmatic absolutism of the modular grid, without the risk of bringing them into the foreground. This may have been Mondrian's intention when he created his first two modular grid compositions, one of which can now be found in the Museum of Fine Arts, Houston (fig. 2), and the other in the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé collection.

One may well ask why Mondrian decided to begin his series of modular canvases with two rectangular compositions rather than adopting the square format that characterised the five subsequent paintings. This may be related to the greater diversity (and therefore greater tension) allowed by the rectangular form in the proportion of the planes. In the Houston painting, for example, the colored and non-colored rectangles are composed of 1 to 10 modular units, although the number of units is not the only factor to consider. Given the module's rectangular format, the same number of units can result in rectangles of very different proportions. Let's take a rectangle consisting of six modules for example: two vertical columns of three modules arranged side-by-side would form an oblong rectangle whereas two horizontal rows of three modules would create a square.

However, in the example from the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé collection (as in the subsequent works), Mondrian seems to shy away from the diversity of the above approach. While this piece contains the same number of modular units as the Houston painting (indeed, all the works in this series are divided into 16x16=256 modules), the units are distributed differently. From one canvas to the next, not only does Mondrian incorporate more planes, but he increases the number of similar quadrangles while reducing the number of unique rectangles. The Houston painting, for example, contains 15 different types of rectangle over 66 rectangles (5 of which are unique); Continuing through to the five subsequent paintings (all square, including four so-called lozenge ones, or *tableaux losangiques* as Mondrian himself nicknamed them), this trend would culminate in the last two modular canvases by Mondrian just before his final departure to Paris in 1919: in these final two works (*Composition with Grid 8* and *Composition with Grid 9*, better known as *Composition in Checkerboard with Dark Colors* and *Composition with Checkerboard with Light Colors*), all of the colored planes are identical in size as they only consist of one module each (although adjacent planes are sometimes in the same color, thus creating various sub-configurations).

It is in part this general trend towards greater regularity within this series of modular paintings that allows us to place *Composition with Grid 2* after the Houston painting, although the exact date is not known. The "PM 15" inscription written by Mondrian's own hand was added while the artist was preparing for a retrospective exhibition of his work in New York in 1942, when the painter, well-known for his uncompromising honesty, mistakenly backdated several works from his Cubist period or his first forays into abstraction. The "PM 18" inscription that appears on the Houston version, by contrast, does indeed originate from the time it was created. Most likely acquired by its first owner before Mondrian left for Paris, this painting remained in Holland where Mondrian would never set foot again, until it was bought by an American collector during the post-war period. Nonetheless, although we can say with near certainty that Mondrian painted *Composition with Grid 2* after the work in Houston, there remain some doubts as to its logical, if not chronological, place in the modular series. If we compare the work to the "lozenge" paintings, which, according to Joop Joosten's timeline in the catalogue of Mondrian's work, were produced immediately afterwards, one cannot help but be struck by the greater resemblance it bears to *Composition with Grid 5* (fig. 3) than to the two preceding canvases[2]. *Composition with Grid 3, 4* (fig. 4), and *5* all feature the same opposition between two linear networks, one that is strictly modular and lattice-like and the

other that demarcates the planes (both color and non-color) by accentuating certain lines in the first network. However, the difference between accentuated and non-accentuated line, which becomes more marked as we progress from the first to the third "lozenge" painting, is executed in an almost identical manner in *Composition with Grid 5* and *Composition with Grid 2*. Moreover, while *Composition with Grid 3* and *4* are strictly linear (without any colored divisions), we can clearly see how the surface is divided into planes of different shades of greys in *Composition with Grid 2*, strongly resembling the planes of broken colors in *Composition with Grid 5*.

The final enigma surrounding *Composition with Grid 2* relates to a photograph, dated 1919 on the reverse, which shows the painting in an earlier state (fig. 5). Not only does it appear to be unsigned but the work featured several lines in the accentuated grid which were subsequently erased. Furthermore, in a photograph of Mondrian's studio dating from 1926, in which the lower portion of the painting is visible, the work is actually hung in a different orientation (upside down) from that of its final, signed state, a remarkable move for a painter like Mondrian. One can get lost in conjecture trying to understand what prompted Mondrian to turn his painting upside down (the modular division of the painting probably reduced the impact of the alteration, whose application would be unthinkable for any neo-plastic canvas, i.e. works produced after 1920). On the other hand, it is clear that the taut lines which were later removed generated a number of symmetries that the painter had not perhaps noticed initially, these being less obvious when the painting was originally hung with a different orientation. Contrary to Joosten's suggestion, I do not think that this correction (erasure of several marked lines) was made at the same time that Mondrian signed the painting[3]. On the one hand, the correction involved a reduction in the number of rectangles, which does not coincide with the way Mondrian reworked a number of his paintings (having considered them completed while in Europe) in New York. On the other hand, he gave each of the works in question a double date, which is not the case here.

In fact, the correction, albeit minimal, does not fall in line with the progression towards ever greater regularity that, as mentioned above, characterised the series of modular paintings by Mondrian (the deletion of a line resulted in the expansion of a rectangle from six to eight modular units, formed by the juxtaposition of two vertical columns of modules - the only one of its type in the painting - while the photograph taken in 1919 shows this area with two rectangles, one vertical and made up of six units, the other horizontal with two units, two configurations that appear throughout the painting). But although the correction might seem a first like a step backwards, it could actually be indicative of a tentative step towards the next series, to which *Composition I* (lot 44), 1920, belongs and during which Mondrian would gradually eliminate any dependence on modular regularity.

What motivated this complete change of direction? Was not the modular grid particularly effective, as many artist were to discover throughout the 20th century, in the struggle against compositional hierarchy, against the opposition between figure and background, and the development of an "all over" pictorial surface, all things that Mondrian had aspired to in 1918-19? This about-turn can be explained by several conflicting factors. We are already familiar with the first, since it is what driven Mondrian to abstraction at the end of his cubist "digitalisation" period: a modular grid does not offer enough tension, providing immediate equilibrium without any dialectic struggle. The second is incidental: all the evidence (particularly the texts written by Mondrian at the time in rejection of temporality and illusionism in painting) indicates that Mondrian had little appreciation for the visual assault - albeit unintentional - created by the many overlapping lines in his modular canvases (a very "Op Art" dymanism that he would later utilise in his final New York paintings). The third and most important reason demonstrates how Mondrian, though a poor writer, was nonetheless a great thinker: through his work with modular grids, Mondrian realised that it was not possible to eliminate subjectivity completely, that composition (and a minimal amount of hierarchy) was inevitable and that a release valve had to be provided for it. Moreover, as the figure could not be eliminated by means of a modular grid (since composition necessarily involves a figure), it must be achieved using another method whereby the composition (or figure) is transformed into a weapon against itself. This new system, called Neo-Plasticism, would emerge at the end of 1920 with *Composition with Yellow, Red, Black, Blue and Gray*, at Stedeljik Museum in Amsterdam. Over the course of that year, Mondrian painted seven canvases in which he gradually abandoned the modular grid. *Composition I*, 1920, is one of the final pieces in this series.

A comparison between this work and a painting from earlier on in the series provides a clear picture of Mondrian's artistic evolution at this time. *Composition C*, 1920, at the Museum of Modern Art in New York (fig. 6), is partially governed by a regular grid, but where the modular paintings from 1918-19 exhibit perfect congruity between the modular grid and the picture's format, we see a break here as the area dominated by the module is centered, bordered by narrow rectangles that do not fall under its control. Here, these long rectangles serve as a deregulatory force (while, in a modular canvas, the edges of the painting provide the strongest manifestation of the modular rule, given that the module is itself founded on the format, and therefore the boundaries, of the painting). In the Museum of Modern Art painting, the central grid is composed of nine squares which vary either in color or in the way they are joined or divided. Note that the lower and upper edges of one of the square modules, located in the top left-hand corner, are not marked out but implied. While this could be taken to mean that the force of the module is now so strong that it no longer needs to be delineated, it actually signifies the opposite: that the module's generative role is coming to an end.

In fact, in *Composition I*, the module has all but disappeared. This painting also features an internal grid, one that is less distinct than the version in the Museum of Modern Art in that the rectangles to the left and right of this internal grid

do not differ greatly from those within the grid itself, in contrast to the rectangles stretching horizontally above and below the painting. Within this internal grid, only two horizontal rows of rectangles measure the same height (second row from the top and from the bottom). Moreover, the yellow rectangle in the higher of these two rows is divided into two unequal parts by a line that links it to the adjacent rectangles, also colored in yellow, the whole of which forms a larger rectangle subdivided into five sections. Note that none of the lines in the painting extends fully from one edge to the other, which helps to weaken the rigidity of the linear network while accentuating the vibrancy of the colors used.

The increased emphasis on color was not a coincidence - it goes hand in hand with the emancipation of the modular form. While painting another work in the same series (*Composition III*, 1920; Joosten, no. B110), Mondrian received a visit from the painter Léopold Survage who was unconvinced that the painting achieved perfect balance. According to Survage, as Mondrian wrote in a letter to van Doesburg detailing their conversation, "the yellow was not harmonious against the red, etc. And the two small blues at the top had no counterpart in blue plane at the bottom (I tend to think that this, among other things, makes it so off-centered). I then said that we were looking for another harmony... I then saw that a well-balanced proportion does not always require harmonizing colors, and have taken care to write down some things about that"[4]. A few months later, he added: "I believe that equilibrium can exist with dissonants"[5]. At the time of writing these words, Mondrian was in the process of creating his first neo-plastic painting (which distinctly reuses the layout of *Composition III*, but this time without any trace of the module). In this work, *Composition with Yellow, Red, Black, Blue and Gray*, Mondrian adopts pure, saturated colors (not "harmonised" through the reduced tonal intensity that characterises his seven preceding works, including the painting from the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé collection), and he not only "decenters" the painting, but also succeeds in eliminating the centrality of the centre (the figure) without resorting to a modular, all-over structure. The painting features a white square set in the middle (located on the axis of symmetry) which only becomes apparent through close scrutiny, despite its prominent position, since our attention is drawn to the vibrantly colored planes on the periphery.

In the subsequent three years, a period of exceptional productivity for a man who worked with such slow precision, Mondrian executed around forty paintings, approximately one fifth of his total output between this period and his death in 1944. Most of these paintings are underpinned by a number of common rules. For example, no two colored planes should be placed side-by-side and must always be separated by at least one plane of "non-color", to quote the term used by Mondrian, namely black, grey or white. Another rule is that colored planes must always be located on the periphery of the painting. We should also note that most of these paintings employ three basic compositional schemas. In the first schema, the whole composition is based around a square or almost square which the artist attempts to decenter by destroying its identity as a a strong form, as a Gestalt. This schema was adopted in the inaugural painting of 1920 mentioned above, from the Stedelijk Museum (fig. 7), but the best prototype, from which Mondrian would develop several variations, is the *Composition with Red, Blue, Black, Yellow and Gray*, 1921, in the Gemeente Museum, the Hague; fig. 8). In the second schema, one of the colored planes is much wider than the others and therefore, strictly speaking, no longer on the periphery despite being bounded like the other planes by one edge of the painting (or two when placed in a corner position, such as in *Tableau I,* 1921 in the Museum Ludwig, Cologne; fig. 9). In the third schema, the composition is organised around two lines - one horizontal and one vertical - that cross near the middle and extend to the edges of the painting (when he adopted this schema, Mondrian broke away from the peripheral rule, as in *Tableau I, with Red, Black, Blue and Yellow*, 1921, in Gemeente Museum, The Hague (fig. 10), perhaps driven by the need to adjoin at least one colored plane to the cross so as to counterbalance it and prevent it from forming a stable figure or to be read as a symbol, which he feared above all else).

What is extraordinary about *Composition with Blue, Red, Yellow and Black* (lot 42), 1922, then is that it does not belong to any of these subgroups. It was as if Mondrian, after exploring the full potentiality of these three compositional schemas with such apparent jubilation, suddenly decided to throw the rules overboard. Nothing in this work hints at the carefully calculated equilibrium of the other paintings from this period. Other exceptions do exist of course, such as *Composition with Blue, Yellow, Black and Red,* 1922, in the Staatsgalerie, Stuttgart (fig. 11), and *Composition with Yellow, Blue, and Blue-White*, 1922, from the Menil Collection in Houston (Joosten, no. B143); however, none of them demonstrate the same audacity as the current work in the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé collection. The top-heavy arrangement of the composition, the fact that the vertical divisions at the top and bottom of the painting do not correspond to one another and thus create a kind of virtual oblique line, the awkward black line along the right edge of the painting delineating the yellow rectangle, the equally strange thin white band adjoining the red band along the top edge of the painting, and finally the large white rectangle, which is not centrifugal despite opening out to the left: everything about this painting is likely to disconcert anyone familiar with the masterpieces in compositional balance that represent the majority of Mondrian's neo-plastic endeavours before the advent of the double line in 1932 and the radical transformation that ensued. There is something almost Baroque in the virtuosity displayed by Mondrian in this canvas, a work in front of which Van Doesburg could never have written, as he did in his diary after his rupture with his friend and mentor, that neo-plastic paintings were as classical as those of Poussin[6].

Once completed, the painting was immediately acquired by Mrs. Kröller-Müller (she bought it unseen, having asked a friend of Mondrian passing through Paris to bring her back a recent canvas of his to Holland). One may well wonder how things might have developed if the painting had remained in the possession of its creator to be contemplated at leisure. I

would venture that the revolution that transformed his pictorial philosophy in the 1930s would have happened much earlier.

Yve-Alain Bois, October 2008.

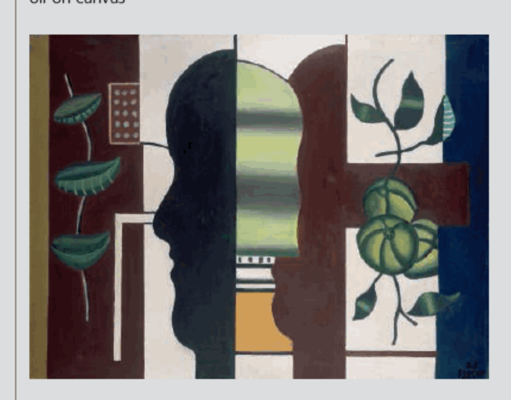
Notes:
[1] Piet Mondrian, "Toward the True Vision of Reality" (1941), cited in H. Holtzman and M.S. James, *The New Art-The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston, 1986, p. 339.
[2] J.M. Joosten, *Piet Mondrian: Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944*, New York, 1998, pp. 266-276.
[3] J.M. Joosten, *op. cit.*, p. 268.
[4] Piet Mondrian, letter dated 15 June 1920 to Théo van Doesburg, cited by E. Hoek in "Piet Mondrian", included in C. Blotkamp, *De Stijl: The Formative Years*, Cambridge, 1986, p. 63. Hoek wrongly describe the painting cited by Mondrian as Composition II from the Juan March Fundation in Madrid (J.M. Joosten, no. B109), which doesn't correspond to the painting described by the artist, while it looks like the small square size and the colored planes of *Composition III*.
[5] Non-dated letter from Piet Mondrian to Théo van Doesburg, cited in Hoek (*op. cit.*, p. 64), which gives the date September 1920.
[6] See article dated 1 November 1930 in "Journal d'idées" by Théo van Doesburg, posthumous publication in *De Stijl* (January 1932, p. 28).

47

FERNAND LÉGER (1881-1955)

The Black Profile

signed and dated lower right; signed, dated and titled on the reverse
oil on canvas



If the factory was the site of Léger's most intense imaginative engagement at the end of the Great War, and the domestic interior was where he located his post-war celebrations of peace regained, by the end of the decade his most significant pictorial narratives unfold in a purely mental space, at once abstract and concrete. One of the major works of 1928, *Le profil noir* is, as its eponymous silhouette suggests, a picture about the workings of the mind, and the senses (Léger painted numerous works that featured profiles as key motifs, circa 1928). The painting is divided into five zones, plus an ochre border at the left, in which the dominant human shadow, probably female, generates its complementary double, rendered in chiaroscuro (apparently transformed into a lamp), and its triple, the brown profile that spreads and loses its distinctive shape as it moves towards the right. These undulating contours are bracketed on both sides by naturalistically rendered vegetal forms - three leaves at the left, and three small gourds or melons, with a bit of foliage, at the right.

Léger was probably thinking here, among other things, about the temporal development of film as a model for his art, as if each of the vertical slices in *Le profil noir* were a frame of film. Not only had Leger been involved in film-making over the previous several years (he created *Ballet Mécanique* in 1923-24; see lot 49), but his visual ideas were being powerfully influenced by cinema. Especially important for his painting was the idea of radical and surprising cinematic juxtapositions/montages - and by the close-up: "These new means," he wrote the same year he painted *Le profil noir*, "have given us a new mentality. We want to see clearly, we want to understand mechanisms, functions, motors, down to their subtlest details. Composite wholes are no longer enough for us-we want to feel and grasp the details of those wholes-and we realize that these details, these fragments, if

seen in isolation, have a complete and particular life of their own. Close-ups in the cinema are the consecration of this new vision."[1]

But if film gave Leger a new way to think about the individual object - "I myself have employed the close-up... The fragment of the object has also been of use to me; by isolating it you personalize it"[2] - the movie screen also functioned as a kind of extension of that other, persistent interest of Léger's: the mural. As a public and collective form of art, as opposed to the privatized world of the easel painting (for which Léger blamed the mercantile Italian Renaissance), the mural responded to Léger's Left-wing politics. *Le profil noir* represents an impeccably executed balancing act of the intense subjectivity of individual experience (the spectator's own image may be imaginatively substituted for the black profile) and that of the collective life of the group, conveyed by the painting's large scale and billboard-like clarity of form.

Kenneth E. Silver, October 2008.

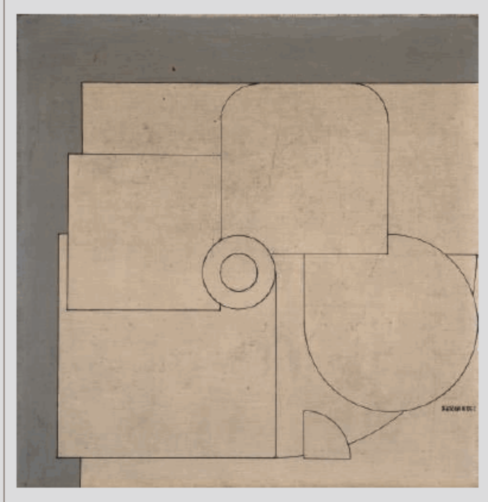
Notes:
[1] Fernand Léger, "Actualités," in *Variétés*, no. 1, 1928, in Nicholas Serota, *Fernand Léger: The Later Years*, exhibition catalogue, Tate Gallery, London, 1987, p. 31.
[2] Fernand Léger, "Autour de Ballet Mécanique," (probably 1926), in *ibid*., p. 31.

48

LOUIS FERNANDEZ (1900-1973)

Composition

signed lower right
oil, black ink and traces of pencil on canvasboard



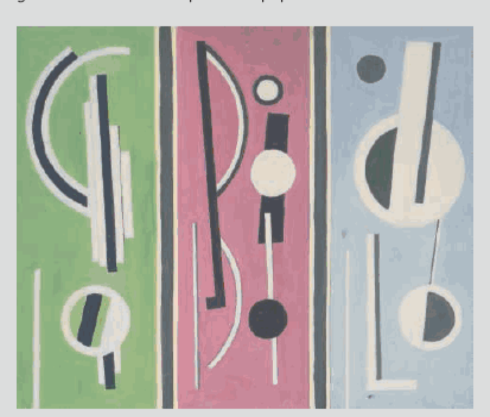
A Spaniard who lived in France, Louis Fernandez was a very close friend of Pablo Picasso during the 1930s. Noted by many of his contemporaries such as Georges Braque and Piet Mondrian, a retrospective exhibition celebrated his art in 1972 at the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou in Paris.

49

FERNAND LÉGER (1881-1955)

Mechanical ballet

gouache and traces of pencil on paper



Considered one of the greatest films in the history of avant-garde cinematography, *Ballet Mécanique* is an unscripted, Dada-style masterpiece based on a multi-strata arrangement and produced by Georges Antheil (musical scoring), Dudley Murphy (camera), and Fernand Léger and Man Ray for their artistic interventions. The film premiered in Vienna in October 1924 and, in more ways than one, marked a milestone in the work of Léger, who never stopped exploring the art of montage, initially in collaboration with Dudley Murphy, and then on his own. These films exists in numerous versions, where Léger modifies the direction and interpretation of the shots in an effort to heighten the effects of rhythmic distortion. In these rediscovered versions, the painter introduces rapid sequences where geometric shapes and objects appear in quick succession. Not content with experimenting with rhythm in different ways, he also incorporates shots of paintings and dyes short sequences in chromatic hues.

The three narrow bands of colour in green, red and blue that divide the composition vertically, and provide the backdrop for black and white geometric shapes to appear, lead us to think that his gouache may have been used, either directly or indirectly, in these endeavours to rework the film. Its rhythmic and contrasting character is certainly indicative of the experimental and explorative spirit behind Léger's work at this time, a spirit that would become more tangible in his vertically sequenced works of a more figurative nature, such as *Le profil noir* (see lot 47), 1928.

50

PABLO PICASSO (1881-1973)

Musical instruments on a side-table

signed upper left
oil and sand on canvas



Instruments de musique sur un guéridon belongs to a curiously little-known period in the career of Pablo Picasso, the scholarly works devoted to Cubism being for the most part focused on the years 1907-14, i.e. prior to creation of the painting in question. Indeed, although this piece was dated back to 1914 by Christian Zervos in his *catalogue raisonné* of the artist's work, it was certainly completed later. In their catalogue raisonné of Picasso's cubist production, Pierre Daix and Joan Rosselet date the painting from the winter of 1914-15, although it was probably completed one year later, during the winter of 1915-16.

Several factors point to this new date. The first decisive factor is a photograph showing the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé painting in an unfinished state (fig. 1). Belonging to a series of shots taken on the same day (where Picasso is wearing the same unusual outfit of a white shirt, tie and wide fabric belt) and in the same location (the studio at 5bis, rue Schoelcher), each photograph shows the artist in front of one of his paintings. Although the sequence of photographs is undated, they can be placed around the start of 1915 at the earliest, as suggested by Anne Baldassari who published them for the very first time,[1] or even as late as September or October 1915, as proposed by John Richardson.[2]

Another factor that would strongly suggest a later date than the one usually attributed to this work is the color palette, much darker than that used in the often described "rococo-

style" paintings from 1914 and early 1915. In addition, the regular application of light green dots on a dark green ground in the middle of the composition (and grey on black to the left of this plane) bears no relation to the countless ironic allusions to pointillism that characterize the so-called "rococo" paintings. On the contrary, the grid-like formation of regular rows of monochromatic dots is a stylistic feature that is fairly common in his works from 1915-16 (a prime example being *Guitare, clarinette, bouteille sur un guéridon*; fig. 2), dated 1916 by Picasso on the front). One can even refer to this as a major transformation from the mischievous references to pointillism made so freely by Picasso in 1914-15 to a rather more somber approach, without any attempt at color liberation. Although the photograph taken in the studio is not clear enough to exclude the possibility, the initial version of the present painting does not appear to feature rococo/pointillist dots while they clearly dominated in the original version of *Homme accoudé sur une table* (see note 2; Pinacothèque Giovanni et Marella Agnelli, Turin, fig. 3) as a photograph taken before those of the sequence mentioned above attests. In the final state of the latter work regular rows of monochromatic dots, which were absent from its first state, would amost entirely replace the earlier pointillist dots and become the most important stylistic feature of the painting.

Finally, Daix and Rosselet rightly juxtapose *Instruments de musique sur un guéridon* with *Guitare sur un guéridon* (fig. 4), dated 1915 in their *catalogue raisonné*. Nonetheless, as they also note, Zervos indicated that this latter piece "was started in 1915 and resumed much later", a statement too bold not to be a direct quote from Picasso confiding to his loyal and zealous friend. Given the stylistic proximity of *Guitare sur un guéridon* with the painting from the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé collection, *Instruments de musique sur un guéridon* more than likely went through a similar process, as the numerous pentimenti and overpaintings would affirm.

The period to which this painting belongs is one of the most painful in Picasso's life. The realities of war had finally hit home as the artist's loneliness mingled with the knowledge that many of his friends were at the front or had left France, including his dealer Daniel-Henry Kahnweiler, to avoid becoming embroiled in the conflict. And the outlook was becoming increasingly gloomy (in May 1915, for example, Georges Braque, his long-standing companion, was wounded). Picasso's private life took an even greater downturn when his lover, Eva Gouel, much celebrated in so many of his cubist paintings, gradually succumbed to illness throughout 1915 and died on 14 December. Although Picasso proved on many occasions - contrary to the biographical clichés he himself encouraged - that he could "compartmentalize" life and work (producing jubilant works at times of incredible sadness, and vice versa), it seems that for a period of six months at least, his palette took on considerably darker overtones (when bright colors are used, as in the famous *Arlequin* in the Museum of Modern Art (fig. 5), they are generally offset by a dominance of black). *Instruments de musique sur un guéridon* confirms this general trend that one can safely describe as melancholic without being accused of crude psychology: not only is the subtly modulated background a dark grey, but black is extremely prominent and all the colors, even pink, appear to be broken (not to mention the several grey planes standing out against the background itself).

But if the general feeling of this painting is melancholy, perhaps it is also because it coincided with a time of crisis. The crisis in question was pictorial rather than biographical, and Picasso had at first been able to deflect it with ironic flair, during the summer of 1914 spent in Avignon, through comical self-citations and mocking references to cubism geared at the admirers of this style as it stood poised to become a new form of academicism. No hint of derision is found in *Instruments de musique sur un guéridon*, however. Indeed, it even seems that an old question, one that Picasso had suppressed following the unfruitful summer in Cadaquès in 1910, had resurfaced for a while, prompted by the artistic developments at the time and the support given by his friend Guillaume Apollinaire to the next generation: "Is abstraction possible?" One can of course identify a number of figurative elements in this painting, but doing so takes a certain amount of effort. For example, each of the pedestal's three elephantine legs are depicted differently: a right-angled leg to the left, a leg sporting a slipper-like shoe in the middle, and a soft, fleshy curve on the right and only the color black provides a sense of commonality. The fringes of the mat spread over the guéridon (apparently a compulsory feature of any bourgeois home at this time) - also black - are more akin to the silhouette of a stone or cement balustrade of a staircase. As for the musical instruments, what are they exactly? Daix and Rosselet see "a vertical guitar and a horizontal violin"[3]. It seems to me, rather, that there are two overlapping guitars, or two views of the same guitar placed in different positions (the two sets of strings intersecting at almost right angles), united by the same hole as the central navel of the painting, a black eye rimmed with yellow that directly challenges the viewer. What about the "vertical violin" - is it the long-necked instrument that one can see on the top right? Nothing is less certain since no sound hole - a feature that Picasso usually incorporates - can be seen. The compact size leads one to think of a ukulele although the long grey neck (rather than pink, which is the color of the instrument's body) would readily lend itself to another instrument, such as a clarinet.

In any event, the difficulty in identifying particular figurative elements is not specific to this painting or period - it is integral to Picasso's cubism and its playful nature. Much more significant here is Picasso's use of multiple geometric color planes that seem entirely free of any denotative function, a stylistic feature that is rare in his cubist works - only emerging at times of crisis when, not coincidentally, the artist visibly explores the realm of abstraction. Moreover, these planes are not only superimposed from bottom to top but also in layers, occasionally casting shadows (around the oblong dark green plane at the top, the wide light green plane in the middle, to the right of one of the pink planes) that give them an almost tangible, object-like appearance. Indeed, there is no great difference between these shadows and the one cast by the "ukulele". In this painting, and in several of the works completed around this time, Picasso seems to be (unknowingly) mirroring the interpretation of

cubism that had just been developed by Kasimir Malevich, who had gradually increased the size and number of geometric, block color planes to the detriment of the objects themselves and to the point of abandoning the latter altogether.

As abstraction loomed near, Picasso, who detested the concept with a passion, soon turned his back on it in radical style as he began drawing inspiration from Jean-Auguste-Dominique Ingres, leaving for Rome to work on the ballet *Parade*. However, as this painting and others like it demonstrate, Picasso had all the potential of becoming a great abstract painter. Fortunately for Piet Mondrian, Kasimir Malevich, and the other abstract pioneers, he had not beaten them to the post.

Yve-Alain Bois, October 2008.

Notes:
[1] A. Baldassari, *Picasso Photographe 1901-1916*, exhibition catalogue, Musée Picasso, Paris, 1994, p. 64. It should be noted that, slightly contradicting Baldassari's suggestion of an early 1915 date, the captions for all the photographs in this sequence featured in the catalogue in question date them to 1915-1916.
[2] Richardson assumes that Picasso would not have photographed the extraordinary *Homme accoudé sur une table* of 1916 (Daix/Rosselet, no. 889) if he had not (momentarily) considered the work complete. Indeed, according to Richardson, the artist wrote to the dealer Léonce Rosenberg on 3 November 1915, stating that the painting was ready (just like the famous *Arlequin* in the Museum of Modern Art [Daix/Rosselet, no. 844]); however, he retracted shortly afterwards, explaining that he wanted to continue working on the piece - a situation that would again repeat itself in April 1916! Cf. J. Richardson, *A Life of Picasso*, 1907-1917, New York, 1996, vol. II, pp. 411-412).
[3] P. Daix and J. Rosselet, *Picasso, The Cubist Years 1907-1916, A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, London, 1979, p. 342, no. 810.

52

ANDRÉ DERAIN (1880-1954)

Still life with a table

signed and dated lower right
oil on canvas



André Derain's early Fauve landscapes, similar in style to *Péniches au Pecq* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), reveal an inclination towards expressionism through the unprecedented use of pure colours, considered highly provocative at the time. Although he was fascinated by African primitive art and the paintings of Paul Cézanne and Vincent Van Gogh, Derain did not renounce the influence of the Old Masters. With great assiduity, he would walk through the halls of the Louvre and probably attended the great exhibition of Primitive Art at the Pavillon de Marsan in 1904.

Working alongside Henri Matisse at the birth of Fauvism, André Derain was a classic, yet innovative painter of great talent. In 1904, the year he painted *Nature morte à la table*, Derain chose to devote himself definitively to painting. This major work announces the artist's fauvist influence which is evident in the color palette.

In the present work, Derain pays hommage to the work of Paul Cézanne, who was honoured with a retrospective exhibition at the Salon d'Automne at the end of the same year. The composition brings together a set of jugs, plates with fruit, bottles and a soup bowl against a rustic backdrop, seen from a bird's eye perspective with a range of colours and contrasts of which Cézanne was so fond. However, this was in no way an imitative work as, unlike his predecessor, Derain gives precedence to the relationships between colour masses over the rendering of volume. He deliberately chooses to paint the fruit with a greater emphasis on areas of flat colour than the effects of modelling, in the manner of Paul Gauguin, an artist whom he also greatly admired.

On the other hand, the contrast between the simplicity of the objects and the complex treatment of the tablecloth reveals an intimate knowledge of the great classical masters, whose work he studied during his years in training. The skilled

orchestration of the folds highlights the immaculate whiteness of the surface against the blue-tinged shadows. This subtle harmony, comparable to the work of the Impressionists, demonstrates Derain's total mastery of chromatic relationships. A significant work that is rare and ambitious in both subject matter and large-scale format, Nature morte à la table contains the beginnings of all the bold qualities that would make this independent artist one of the most influential talents of French painting in the early twentieth century.

54

HENRI MATISSE (1869-1954)

The Dancer

signed with initials lower right
gouache, traces of pencil and paper cut-out on paper



Dance and dancers meant a great deal to Henri Matisse throughout his life. He returned to the dance again and again, choosing it as the subject of his riskiest and most ambitious projects, identifying with his dancers who became in some sense stand-ins or alter egos for the artist himself. "I feel more alive in the dance: its expressive, rhythmic movements, its music which I love," he explained towards the end of his long life. "It was inside me, that dance"[1]. He was in his seventieth year when he made the small, expressive, red *Danseur* in March, 1938, as part of his preliminary designs for the ballet called *L'Etrange Farandole*[2].

The farandole was the tune that Matisse said was inside him, "like a rhythm that carried me along"[3]. It had haunted him since his student days when he and other young painters joined hands with the working people of Montmartre - all of them ill-paid and undernourished, the artists among them not only unemployed but unemployable - in an anarchic line of dancers who released their rage, misery and impotence by leaping round the floor of the Moulin de la Galette in the plunging rhythms of the farandole. He sang and whistled the tune in 1910 as he painted the huge wall panel commissioned by the Moscow collector, Sergei Shchukin: the *Danse* (Hermitage Museum, Saint-Petersbourg) with its ring of blood-red, leaping, larger-than-lifesize figures that sometimes frightened even Matisse himself. In 1931 he whistled the same tune again while working on a second immense wall painting, also called the *Danse* (The Barnes

Foundation, Philadelphia), for the American collector, Albert Barnes. Matisse said that in each case the farandole drew the images out of him without conscious intent so that they materialised apparently of their own accord at the tip of his brush or stick of charcoal[4]. It was Léonide Massine, one of the first people to see the completed Barnes mural, who begged Matisse to recreate it as a ballet décor for *Les Ballets Russes de Monte-Carlo*[5]. When the painter finally agreed after a gap of several years, he worked out his design (as he had done for Barnes' *Danse*) with the help of coloured paper cut-outs.

Le Danseur is one of a series of experimental collages that function independantly in their own right, rather than as disposable off-shoots of the working process. For the first time Matisse was carving directly into colour as he would do in the majestic cut-paper constructions of his last years, by which time he said that scissors in his hands had become more sensitive even than brush or pencil[6]. But at this early stage his scissors were still relatively hesitant. Their clumsiness is in large part what gives this chunky, compact little *Danseur* an unexpected emotional charge, as if something powerful but incoherent were taking shape and thrusting its way upwards from the depths of its creator's imagination. A first impression of fluidity and spontaneity is modified on closer inspection by gropings and fumblings. Nearly all the outlines of the red paper figure have snippets of torn or cut paper glued on top, or protruding from underneath, to sharpen the muscular junction of legs and torso, narrow the contours of hip and back, emphasise the tentative left arm and the backward-dragging slant of the geometrical right leg. All these adjustments accentuate the vulnerability and isolation of the central figure, boxed in by a rectangular frame of grey, purple, white and blue strips of painted paper. The layering and piecing, the snick marks of scissors and the faint glue stains in this paper patchwork *Danseur* bring us very close to Matisse's creative process, both the first broad sweep of conception and the subsequent slow, precise, hard labour of afterthought and realignment.

A rough sketch for what eventually became the curtain of *L'Etrange Farandole, Le Danseur* is also an initial statement of the ballet's central theme, "the struggle between man's spiritual side and his carnal side"[7], the perennial conflict in Matisse's work between line and colour, inhibition and instinct, relentless discipline and the passion it both controls and liberates. The ballet dramatised this struggle through what Matisse called "the music of colours"[8], massed and moving red, blue, yellow, black and white dancers deployed against an architectural white ground. The artist portrays himself in the clumsy, earthbound aspect of this all-too-human dancer, who expresses so touchingly the pain and weight of disciplined effort that lie behind the performer's apparently effortless bouyancy and grace, embodied by the white bird soaring against a rectangle of blue sky, and its black counterpart - bird or weightless streamer - in the top part of the canvas.

This is one of a whole set of collage figure studies produced in 1938, all loosely based on a small oil painting by the fifteenth-century Italian Antonio del Pollaiuolo, *Ercole e Anteo* (fig. 1), an image of extreme violence that increasingly preoccupied Matisse in the late 1930s when he feared that his ability to paint in oils was beginning to desert him[9]. The main thrust of Pollaiuolo's painting, which showed Hercules crushing the life out of his opponent, was gradually transferred in Matisse's ballet studies from the brutal killer to the figure struggling to cut free. Hercules' aggressive stance becomes altogether more defensive in the *Danseur*. A second sketch, *Petit danseur sur fond rouge* (Private collection, France), elaborates the pose into a vigorous serpentine curve, a life-giving arabesque in human form. In *Deux danseurs, "Rouge et Noir"* (fig. 2) - a more elaborate study for the ballet curtain, which is by far the most densely worked of this whole series - the soaring shapes from *Le Danseur* coalesce into a liberated, air-borne ballerina. It is as though the premonitory ballet designs Matisse made in 1938 chart a process of imaginative renewal that would eventually bear strange fruit. *Le Danseur*, reversed and reworked as *Le Clown* (fig. 3), became in 1947 the frontispiece to *Jazz*, one of the twentieth century's boldest and most sumptuous printed books, where for the first time Matisse used cut-and-painted paper to explore the world of radiant light and colour which he would make triumphantly his own in the great cut-paper collages of his final decade.

Hilary Spurling, October 2008.

Notes:

[1] D. Fourcade, *Henri Matisse. Ecrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, p. 63.

[2] The original name of the ballet, which opened in Monte Carlo 11 May, 1939, and at the Palais de Chaillot in Paris on 5 June, 1939 (it was renamed *Le Rouge et le Noir* only for the New York opening in 1940). For the date of *Le Danseur*, see L. Delectorskaya, *L'Apparente Facilité Henri Matisse, Peintures 1835-1939*, Paris, 1988, p. 271.

[3] D. Fourcade, *op. cit.*, pp. 151-152.

[4] D. Fourcade, *op. cit.*, p. 151.

[5] P. Courthion, "Conversations avec Henri Matisse", unpublished thesis, Los Angeles, p. 88; Matisse collaborated with Massine on the ballet's scenario, choreography and the choice of music.

[6] See H. Spurling, *Matisse the Master. A Life of Henri Matisse 1909-1954,* London, 2005, vol. II, pp. 429 & 494, no. 15.

[7] L. Delectorskaya , Lydia Delectorskaya in conversation with the author, Paris, 1995, p. 272.

[8] D. Fourcade, *op. cit.*, p. 154.

[9] See L. Delectorskaya, *ibid.*, p. 272; and see H. Spurling, *ibid.*, pp. 353-355, 358 & 385.

55

HENRI MATISSE (1869-1954)

The cowslips, blue and rose fabric

signed and dated lower right
oil on canvas



Born in a textile region, surrounded from birth by weavers' and designers' workshops, Matisse collected fabrics from his earliest beginnings as a poor art student, scouring Parisian junk-stalls for scraps of threadbare tapestry, to the last years of his life when his studio became a treasure-house stocked with screens and hangings, curtains, coverlets, costumes, Arab embroideries, oriental carpets and African raffia mats. His collection was strictly practical. He called it his "working library"[1], and packed samples from it to take with him when he travelled. Textiles fired Matisse's imagination, and never more so than in the decade leading up to World War I when for the first time he constructed his canvases directly from pure colour. He said that the medium itself - "fresco, gouache, watercolour, coloured stuff" - was not important[2]. What mattered was the texture of the colour, and the emotion it discharged.

Les coucous, tapis bleu et rose, painted in the spring of 1911, belongs to a long experimental sequence based in these years on flowers or fruit and textiles. This particular sub-series was inspired by the *Nature morte au géranium* of 1910 (fig. 1), a canvas which aroused such passionate enthusiasm in Wassily Kandinsky that he persuaded the Russian collector, Sergei Shchukin, to commission two more still-lifes of the same size on the same theme that winter[3]. What impressed Kandinsky, Shchukin and the painting's owner, Baron Tschudi, the director of Germany's imperial museums, was the boldness of Matisse's colour, and the unequivocal modernity of his abstract construction. He built his picture round a length of printed cotton known as the toile de Jouy, a favourite and much-painted textile, what Matisse called "a key volume from my painter's library"[4]. In *Nature morte au géranium* the *toile de Jouy* plunges diagonally across the canvas with the momentum of a waterfall or whirlwind, sweeping the real flower-heads into the careering rhythms of its floral print, assimilating the painted bowl or cushion at the centre of the composition, simultaneously aerating and flattening out the entire picture plane while absorbing the white walls of Matisse's studio within its own chromatic scheme of turquoise, blue and pink.

Les Coucous, based on another key volume from Matisse's textile library, is by comparison a model of lucidity and balance. It was painted exactly a year later, at the same time as the great *Atelier rose* (fig. 2), another cool, light-filled, linear canvas whose overall design centres on the "coloured stuffs" laid out across it like a palette: Pale ochre rug, turquoise fabric screen with pink flower blobs, and at the centre what seems to be the same fabric that occupies the lower part of *Les Coucous*. This was a blue-and-white, hand-woven, woollen rug with a pattern of foliage, flowers, pomegranates and little animals, motifs that would change shape and colour on Matisse's canvases, shifting to pink or creamy yellow and back again to white. He said that the carpet had caught his eye in an antique shop in Madrid on a trip to Spain in the winter of 1910. "It's not in a very good state, but I'll be able to work a lot with it, I think," he told his wife[5]. He paid a revelatory visit to the Alhambra Palace in Granada before painting his new textile for the first time, combining it with a patterned sofa, a batch of Spanish shawls and the pot of geraniums specially purchased to fulfill Shchukin's order for a pair of still lifes[6] (fig. 3); canvases which transpose the standard still-life components of flowers, fruit and fabric into a riotous oriental frieze of swirling line and rich hot colour. The blue carpet regained stability and composure in the *Atelier rose*, which Matisse started as soon as he got back to France at the end of January, 1911. This was the first of four huge symphonic wall panels (also commissioned by Shchukin)[7], whose influence would seep slowly and powerfully into Western painting over the next half century and more.

Les Coucous, with its flat, hard-edged expanses of pure colour, is a companion to *Atelier rose*[8], perhaps even a kind of blueprint designed to clarify the chaotic process of creation. At this crucial juncture when Matisse turned away definitively from the old laws of perspective and three-dimensional illusion to the new, internalised, purely pictorial spaces of the future, he painted instinctively, struggling to extract clarity and order from a seething turmoil of conflicting urges. He said he realised only in retrospect that he had unconsciously varied the pressure of his brushstrokes and the thickness of the paint so that the surface underneath "shone through more or less transparently, giving the impression of a precious moir silk"[9]. In *Les Coucous* gleams of underlying pink animate the turquoise wall filling the upper part of the canvas, while the pink motifs on the dark

blue textile in the lower part are edged in turn by turquoise. At some point Matisse seems to have reversed his entire colour scheme, switching pink and turquoise, a procedure borrowed initially from the weavers of his childhood which he employed at intervals throughout his life to the bewilderment of fellow painters[10]. "It's not a different picture," he explained, when asked his reason for repainting the vast colour-saturated ground of *Harmonie en rouge* (1908), which had originally been deep blue. "I'm seeking forces, and a balance of forces"[11].

These formal tensions are effortlessly balanced in *Les Coucous*. The ostensible subject may be a vase of cowslips but in effect the stiff florist's bouquet jammed into its tall pot functions primarily as a stabilising device, a solid column that pins down and holds in check the agitated motifs of the textile on which it stands. Energy radiates from these vigorous, vaguely anthropomorphic shapes with their protuberant curves and flippers that might be identified as a dancer's limbs, breasts, hips and whirling draperies, or as a pomegranate's spiky crown. The sense of incipient flux is forcibly restrained by the vase so firmly planted on its rounded plinth, by the vertical strips of pink and orangey-red on the left side of the canvas and by the horizontal grid running along its upper edge, where a small early landscape hanging against the moulded plaster cornice appears to be propelled forward from the wall by its own pink shadow.

Matisse reversed the same two colours a year later in the majestic *Corbeille aux oranges* (Musée Picasso, Paris), where once again a radiant orchestration of purple, orange, plum-pink and deep blue revolves around a more or less transparent textile - pink this time with turquoise underlay, and a pattern of floppy flower bouquets - so full of vibrant life that it seems almost to float upwards, bearing with it the fruit bowl that holds it down[12]. In *La famille du peintre* (fig. 4), a second huge wall panel painted immmediately after the *Atelier rose*, the central textile is an Afghan rug pinned in place by the figure of the painter's daughter, reduced to an elegant impersonal black silhouette whose long narrow waist and slender arms echo the two-handled vase in *Les Coucous*. In these extraordinary paintings the separate components - textiles, flowers, fruit, ceramics, even the human figure - submerge their individual identities in semi-abstract compositions whose implications would not be systematically explored until the 1950s and 60s, when a whole generation of American Abstract Expressionists, led by Jackson Pollock, found itself galvanised by the arrival in New York of Matisse's *Atelier rouge*, painted as a counterpart to his *Atelier rose* in 1911.

"Expression and decoration are one and the same thing," said Matisse[13], who infuriated his contemporaries by refusing to acknowledge the supposedly impassable barriers separating a moribund Beaux-Arts tradition from the freebooting experimental energy of the decorative arts. It was no accident that the greatest collectors of the radical canvases he produced before the First World War were two textile merchants from Moscow, Shchukin and Ivan Morozov, both as familiar as Matisse himself with the vocabulary and syntax of decoration. It was a language that held no secrets from couturiers like Paul Poiret (who loaned his workshop and a team of assistants to Matisse in 1919 to work on costumes for Diaghilev's ballet, *Le Rossignol*), and his sister Germaine Bongard (who designed clothes for Matisse to paint in the early 1920s). In 1923 Jacques Doucet bought Matisse's seminal *Poisson rouge* to pair with Picasso's *Demoiselles d'Avignon* in what might have become France's first great pioneering collection of modern art if Doucet had lived longer. "Painting has always been a passion with me," said Yves Saint Laurent[14], citing Matisse among the half dozen painters whose work reverberated down the years in his own creations.

Hilary Spurling, October 2008.

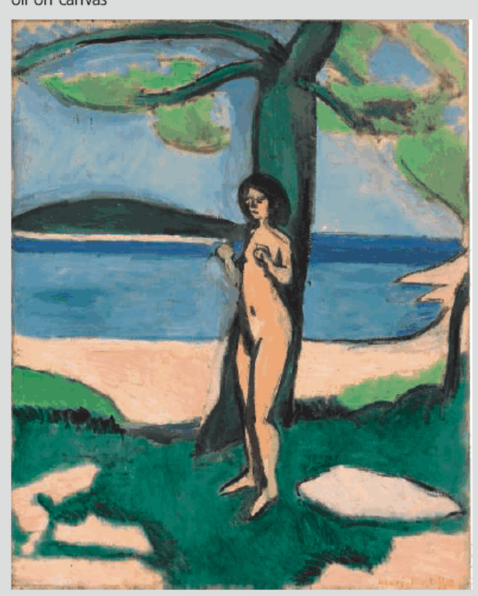
Notes:
[1] Letter from Henri Matisse to Marguerite Duthuit, 29 November 1943, Matisse Archives, Paris.
[2] Letter from Henri Matisse to Alexandre Romm, 17 March 1934, in D. Fourcade, *Henri Matisse. Ecrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, p.149.
[3] A. Kostenevich and N. Semyonova, *Collecting Matisse*, New York, 1993, p.168.
[4] Letter from Henri Matisse to Marguerite Duthuit, 10 August 1942, Matisse Archives, Paris.
[5] Letter from Henri Matisse to Amélie Matisse, 11 December 1910, Matisse Archives, Paris.
[6] *Nature morte (Espagne)* and *Nature morte, Séville*, Hermitage Museum, Saint-Petersbourg.
[7] The others being *La famille du peintre, Atelier rouge* (Hermitage Museum, Saint-Petersbourg) and *Nature morte aux aubergines* (Musée des Beaux Arts, Grenoble).
[8] Matisse returned to Paris end of January 1911, Shchukin having commissioned from Spain *Atelier rose*, which he would expose at the Salon des Indépendants on 26 April (see H. Spurling, *Matisse the Master. A Life of Henri Matisse*, London, 2005, vol. II, pp. 72-73.
[9] D. Fourcade, *op. cit.*, p. 149.
[10] I express my gratitude to Thomas Seydoux who brought this inversion to my attention, which we see in other examples including, *La Rêverie*, 1911, *La Table de marbre rose*, 1916 and *Intérieur au chien*, 1934.
[11] D. Fourcade, *op. cit.*, p. 129, no. 96.
[12] Pablo Picasso would subsequently buy this painting.
[13] D. Fourcade, *op. cit.*, p. 308.
[14] *Yves Saint Laurent, dialogue avec l'art*, exhibition catalogue, Paris, Fondation Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, Paris, 2004, p. 8.

56

HENRI MATISSE (1869-1954)

Nude standing by the sea

signed lower right, signed, dated and inscribed on the reverse
oil on canvas



This seemingly innocuous painting of a girl on a sunny beach beneath a shady tree was in its day a deeply subversive image. *Nu au bord de la mer* is what the collector Marcel Sembat (who was one of the first people to see it) called "an egg"[1]. He meant that it contained in embryonic form the makings of a raw new visual language that would change for ever the way people looked at the world around them. To most of Matisse's contemporaries, the canvas was a jumble of coarse black brushstrokes outlining meaningless patches of flat colour, the kind of painting that threatened to overthrow established moral as well as pictorial values. This particular *Nu* belongs to a series of radical experiments expressly designed to clear the way for the two great canvases, *La Danse I* (The Museum of Modern Art, New York) and *La Musique* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo), which Matisse started working on immediately afterwards. *La Danse* (fig.1), which seemed grotesque, barbaric, even obscene on its first showing to the Parisian artworld in 1910, went on to become one of the emblematic works of twentieth century Modernism. The first version - *Danse I* - hung from the 1930s onwards in the marble entrance hall of the Museum of Modern Art in New York. *Danse II* (Hermitage Museum, Saint-Petersbourg) occupied pride of place meanwhile in Moscow's Museum of Modern Western Art (where it was used as a teaching tool to demonstrate to the Soviet public the decadence and corruption of the West).

Nu au bord de la mer was painted on a barren headland outside the tiny fishing village of Cavallière in the summer of 1909 (the painter, whose memory was notoriously unreliable on dates, was one year out when he finally signed the back of the canvas quarter of a century later). Matisse's summer at Cavallière marked the final stages of a rigorous training programme which he had laid down for himself in early February, when the Russian collector, Sergei Shchukin, commissioned two wall paintings for his house in Moscow. The subject they agreed upon was *La Dance*. Matisse saw the commission as a public manifesto, an ambitious attempt to produce on a grand scale a new art for the new century. In it he would combine the unmodulated colour that had exploded on his canvases in the 1905 Fauve summer with the sense of overall design that had increasingly preoccupied him ever since a first visit to Italy in 1907. He had responded with particular intensity to the radiant lucidity of early Florentine painters, and to the emotional power of Giotto's frescoes in Arena chapel at Padua, where the interaction between line and colour possessed the force of a revelation for Matisse[2].

Nu au bord de la mer looks back to Botticelli's luminous *Birth of Venus* (fig. 2) with its structural central figure, its shady grove of evergreens and its triple bands of colour representing earth, water and sky. The series of nudes Matisse painted at Cavallière derived directly from a pair of canvases produced in 1907, immediately after his return from Italy. In *Le Luxe I* (fig. 3) and *Le Luxe II* (The Royal Museum of Fine Art, Copenhaguen), he transposed and telescoped the central and righthand sections of Botticelli's canvas, appropriating its chromatic banding, its wedge-shaped headlands and its tall long-legged nude with her attendants bringing flowers and drapery. Even the rumpled beach towel on which Matisse's modern Venus stands makes a flat white patch of paint, curved and ridged like Botticelli's seashell. Two years later the echoes are at once more direct, and more thoroughly absorbed, in *Nu au bord de la mer*. Like Botticelli, Matisse divides his canvas horizontally by colour, and vertically by the columnar upright of the nude. Earth, sea and sky make flat parallel strips of green, pink and four different blues with the same spurs of land lined up one above another on the right just as in Botticelli's canvas. Matisse's model has been more or less reduced to trunk and limbs, her narrow hipless breastless body accentuated by the tubular bole of the pine tree at her back. As so often in this transitional period, the painter turned to the art of the past to find the impetus that would launch him into the unknown territory of the future.

In a second variation on the same theme, *Nu, paysage ensoleillé*[3], the human figure is almost entirely assimilated within the patterned play of straight dark tree trunks and irregular rounded areas of pale soil. This time Matisse posed his model in a pine grove at the top of the beach: "she stood in grey shadow against green foliage, making a patch of flat orange-pink hardly darker than the sandy sunlit ground (with an emerald patch between her thighs)".[4] A third variation, *Nu assis* (Musée de Grenoble), conducts a dialogue not so much with Botticelli as with a canvas by Gauguin that had lodged itself at the back of Matisse's mind a decade earlier in Ambrose Vollard's shop on the rue Lafitte ("one of the finest

Gauguins I've ever seen: a big nude, a magnificent Tahitian, beside the sea"[5]). The painter traps the vibrant light, heat and colour of a Mediterranean summer in wavy strips and splashes of blue, green, deep pink and indigo. *Nu assis* was the "egg" that mystified Sembat, "something gripping, unheard-of, frighteningly new: something that very nearly frightened its maker himself." Sembat claimed afterwards that he had screamed out loud when he first saw it on 30 October 1909. He bought the painting a week later, explaining that it took time to sort out visual sensations that had seemed initially harsh and discordant, like modern music. "You see, I wasn't just trying to paint a woman," Matisse told him. "I wanted to paint my overall impression of the south"[6].

Matisse rarely went even as far as this towards defining the role of women in his work, although he did admit long afterwards to his son Pierre that he could not endure the ordeal of painting without the consoling human presence of a model[7]. In 1909, she was a professional called Loulou Brouty, a small compact Parisienne with a muscular body, dark hair and and neat cat like features who had already posed in the studio for *La dame en vert* and *Nu à l'écharpe blanche*. Matisse brought her with him to the south because he knew only too well that it would be impossible to hire a model, let alone persuade her to take off her clothes, in a place like Cavallière, still even more cut off from the outside world than the villages of Collioure and Saint-Tropez where he had worked in previous summers. Extreme isolation was the prime attraction of this bare scrubby foreshore with little shade, no fresh greenery and nothing picturesque about it, where the painter planned to stage a final crucial confrontation with his model in the run-up to *La Danse*.

He had been preparing for it with singleminded concentration in the four months since his encounter with Shchukin, a risk-taker as bold as Matisse himself, and no less wholeheartedly committed to the art of the future. When the two had first discussed their plan for Matisse to decorate the staircase of the Trubetskoy Palace (Shchukin's house in Moscow, which would soon become in all but name the world's first museum of modern art), the painter recognised a challenge that would test his courage endurance to the limit. He left Paris immediately to spend a month alone in a seaside hotel at Cassis, reviewing "the long process of reflection and amalgamation"[8] that had led him to this point as he walked along the clifftop, watching the effects of sun, spray and rushing water caught in a tidal inlet far below. Movement, friction and the clash of opposing forces occupied his mind. Sembat, who met him in Cassis, was immediately infected by the painter's deep and concentrated excitement. Matisse posted two sketches to Moscow in early March, following them up on his return to Paris by painting a full-size version of *La Danse* at top speed in two days flat. It was on the strength of this canvas that the English critic, Matthew Prichard (who saw it a month later) pronounced Matisse "the greatest of the modern men".[9] The painter himself outlined his intentions in an interview with *Les Nouvelles* that spring, and completed his practical preparations by finding a place of his own with sufficient space to work on Shchukin's two huge canvases. By the time he left for Cavallière in June, he had rented a house in what was then the remote industrial suburb of Issy-les-Moulineaux, and organised the erection of a big prefabricated studio in the grounds.

What he needed to do now was to put theory into practice by breaking through the barriers of conscious discipline and will to the passionate, even visceral uprush of feeling that drove him as a painter. All his life Matisse used violent metaphors - rape, strangulation, kicking a door down or slitting an abscess with a pen-knife - to convey the ferocious tension of his working sessions, when the only thing that could help him was a human model. He let off pressure that summer in jokey sketches of himself with his palette and his model sprawled suggestively beside him on the beach, posting them off with gusto to his male friends.[10] But Brouty possessed Matisse's imagination that summer in far less conventional ways than this kind of standard male fantasy. She was the medium through which he hoped to penetrate rather than reproduce reality, to strip away the last reassuring trace of familiar surface detail, "to present emotion as directly as possible and by the simplest means"[11].

Nu au bord de la mer, the largest and most fully worked of the three surviving studies of Brouty, is closely connected with - may even have led directly to - the extraordinary clay figure he worked on as soon as he got back to Paris that autumn. This was the sculpture called *La Serpentine* (fig. 4), an elongated linear nude almost exactly the same height as the Cavallière canvas, whose implications would underly Matisse's increasingly abstract figure paintings for almost a decade. The sculpture with thighs "almost as thin as wire and lower legs as thick as her thighs should have been" looked monstrously deformed to the American critic, Henry McBride[12], who saw *La Serpentine* in Matisse's studio at Issy in 1910. McBride's companion was the English critic, Roger Fry, who included *Nu au bord de la mer* in his second Post-Impressionist exhibition in London in 1912. But at first sight neither of Matisse's visitors could make sense of the ruthless process of compression, synthesis and elimination that preoccupied the painter. Both felt thoroughly uneasy. McBride said that there was some question in their minds as to whether Matisse was in fact a confidence trickster, or simply playing a huge practical joke on the artworld.

While Matisse wrestled with *Danse* and *Musique* all through the autumn and winter of 1909, Brouty posed for his class of students (who nicknamed her "the Italian sunset" on account of her southern suntan). The students were in no doubt as to the importance of "the model with the glowing skin who, posing among the green pines against the Mediterranean, had suggested the colour of the Dance."[13] This was a key turning point. "The clarification that Matisse achieved in 1909 affected him for the rest of his life. It liberated him," wrote Gowing (who was both painter and art historian)[14]. "At this crux in his development Matisse was guided by an extraordinary confidence. In *Nu au bord de la mer*, one of the pictures that looked both back and forward, the conventional roundness of flesh was eliminated from the familiar subject. Instead, the image grew directly out of wedge-shaped conjunctions of pure colour, which were to form the primitive-seeming figures in *La Musique*. This canvas held particular significance for Matisse. He kept it by him for

more than quarter of a century, explaining when he eventually sold it in 1935 how much it meant to him, and what satisfaction it would give him to see it safely lodged in a good collection, "because the painting has solidity and strength"[14].

Hilary Spurling, October 2008.

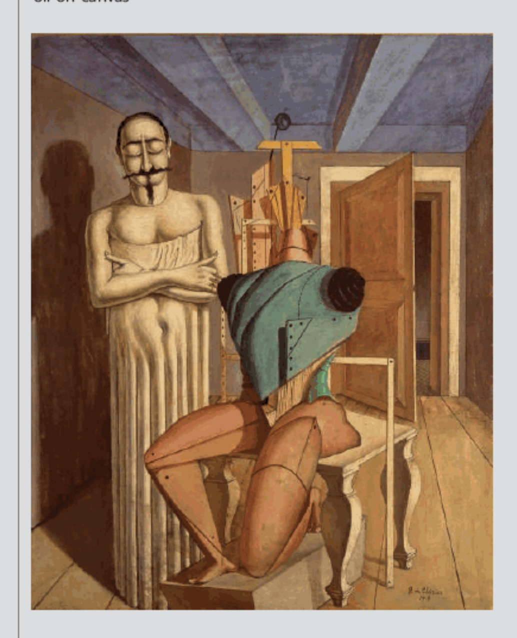
Notes:
[1] M. Sembat, "Henri Matisse", in *Les Cahiers d'aujourd'hui*, no. 4, April 1913, p. 190.
[2] Voir "Notes d'un Peintre" in D. Fourcade, *Henri Matisse. Ecrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, pp. 49-50.
[3] Location of this work unknown. See L. Gowing, *Matisse*, London, 1979, p. 98, no. 84.
[4] L. Gowing, *op. cit.*, p. 99.
[5] P. Courthion, *Conversations avec Henri Matisse*, unpublished thesis, Getty Center, Los Angeles.
[6] M. Sembat, *op. cit.*
[7] Letter from Henri Matisse to Pierre Matisse, 1 September 1940, *Pierre Matisse papers*, Pierpont Morgan Library, New York.
[8] Interview with Charles Estienne, "Les Tendances de la peinture moderne", D. Fourcade, *op. cit.*, 1972, p. 61.
[9] See H. Spurling, *Matisse the Master. A Life of Henri Matisse, 1909-1954*, London, 2005, vol. II, pp. 25 and 471, no. 85.
[10] Interview with Charles Estienne, see D. Fourcade, *op. cit.*, 1972, no. 7.
[11]. L. Gowing, *op. cit.*, p. 86 and H. Spurling, *op. cit.*, vol. II, pp. 51 and 472, nos. 54 and 56.
[12] J. Lyman, "Adieu, Matisse", in *Canadian Art*, vol. XII, no. 2, winter 1955, p. 45.
[13] L. Gowing, *op. cit.*, p. 102.
[14] Letter from Henri Matisse to Hermann Rubin, 25 April 1935.

57

GIORGIO DE CHIRICO (1888-1978)

The Ghost

signed and dated lower right
oil on canvas



Painted in Ferrara in the fall/winter of 1917, *Il Ritornante* is one of the Italian painter's great achievements. Having been wounded on the Front during the War, de Chirico was sent to convalesce at the neurological hospital at the Villa del Seminario where he executed a preparatory study for this work. The compositional elements present in this work draw upon the artist's personal mythology, including the theme of the "eternal return" taken from Nietzsche; the spectral image of the lost father, and the visionary nature of creation.
The artist, whose childhood frustration is here incarnated by the mannequin in the foreground, is seen kneeling before the apparition of the "*Ritornante*", a ghost symbolizing his engineer father whose sudden death at an early age greatly affected the painter. Recalling the moment he learned of his father's death, de Chirico recounted in his Memoires, "I returned home at a gallop: on arriving I found the gate open [...] I ran up to my father's room [...] On entering, I first saw my mother and my brother, who were both sobbing; I flung myself on the bed where my father was lying and I saw that he was calm, with his eyes closed, his face expressed the serenity, almost the happiness, of someone who, tired by a long and arduous journey, is finally sleeping gently and soundly." This peaceful serenity on his father's face is visible in the present composition, and the anxiety and fear of the young de Chirico represented in the dramatic perspective of this stiffling room.

The mannequin, the stand-in for the artist, is searching for answers which the ghostly-statue, the artist's father, will reveal to him. The loss of his father certainly must have created a sense of incompleteness in the young artist. And this is expressed in the mannequin with no arms or face, mimicking the posture of the *Belvedere Torso* (fig. 1). The *Torso*, representing Hercules, alludes to the theme of the hero who is subjected to initiation trials and the triumphant arrival of the elder. The personal and intellectual journey of the artist is mirrored in this ancient mythological tale. Born in Greece, a student in Munich, a novice artist in Paris, de Chirico only settled in Italy in 1915, just as the country entered the war. The itinerant nature of his life at that time provides the source for the majority of his self-created mythology surrounding the figures of Ulysses, Ariadne, the Argonauts and the Dioscuri.

The "*Ritornante*", with moustache and goatee, represents the artist's father, who appeared, according to a statement from André Breton, in one of de Chirico's dreams in the guise of Napoleon III (fig. 2). He can also be seen as an allusion to the *Risorgimento* (Italian unification), the emergence of the "third Italy", whose political unity is supposed to have been established during a secret meeting between the Emperor and Cavour. At the same time, according to references made by de Chirico in 1929 in his book *Hebdoméros*, the *Ritornante's* features resemble the God Dionysus, or the "tempter", according to the name given to him by Nietzsche.

By combining the various identities assigned here to the *Ritornante*, it appears that the focus of the drama represented in the present work is based on the artist's desire to himself become, like his father, Napoleon III or Hercules, an emblematic being, a creator, a statue. This appears to be confirmed by the first lines of a poem written by the artist in the same year (1917), "One day I will become a statue / a widowed husband on the Etruscan sarcophagus / on that day in your great stone embrace / o hold me maternal city."

It is impossible to measure the importance of de Chirico and *Il Ritornante* to the other Surrealists. In 1922, Max Ernst painted *A Friend's Reunion* (fig. 3), a group portrait depicting the first group of Surrealists. De Chirico figures prominently here, standing at right between André Breton and Gala Eluard. He is wearing a long tunic, the vertical pleats of which make his body look like an ancient column. This "statufication" of the artist is a direct reference to the figure of the *Ritornante* which Max Ernst discovered for the first time in 1919 in a copy of the review *Valori Plastici*. It also allowed the painter to make de Chirico's dream, of finally becoming an emblematic figure, a reality. To thank Ernst for this tribute, the Italian painter gave Gala Eluard (Ernst's mistress at the time) the preparatory study for *Il Ritornante*.

The present work was acquired by Jacques Doucet during the 1925 surrealist exhibition at the Galerie Pierre. Doucet, a leading couturier and extremely knowledgeable collector, remains a mythical figure himself. *Il Ritornante* hung in Doucet's atelier, among many other master works of the twentieth century (fig. 4). *Il Ritornante* was acquired following the advice of André Breton, who himself owned at that time *The Child's Brain* (1914; Moderna Museet, Stockholm); a work whose iconography prefigures the present painting. Breton was familiar with de Chirico's enigmas, and was therefore particularly well positioned to unravel some of its mysteries.

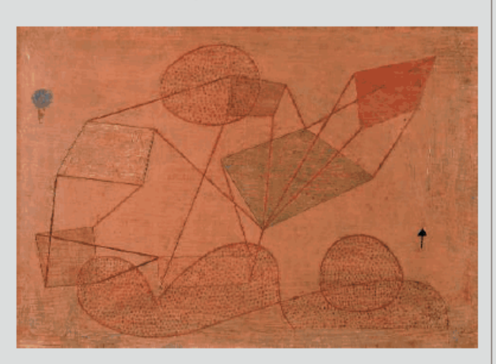
Valentin Nussbaum, October 2008.

58

PAUL KLEE (1879-1940)

Should rise

signed lower right
oil and watercolour on gessoed canvas



Conveying a driving force that has achieved a stable upward equilibrium, these symbols are contrasted with the transparent three-dimensional geometric structure - kite-like in appearance - that seems to be subjected to significantly more anarchic, even unstable forces. Tossed back and forth by the winds in continuous oscillation, this multifaceted vessel is subject to gravitational forces, signified by the earthy tones of the composition, as if constantly on the verge of being crushed.

Indeed, Klee believed that total freedom of movement in the air remained subject to the material constraints of gravity. On a deeper level, it is because man, while being free to envisage moving in physical and metaphysical space, is held back by his own physical limitations. This, according to Klee, was "the origin of all human tragedy"[2]. As a result, creative force, for all of its indescribable mysteriousness, is forever subject to the constraints of the medium.

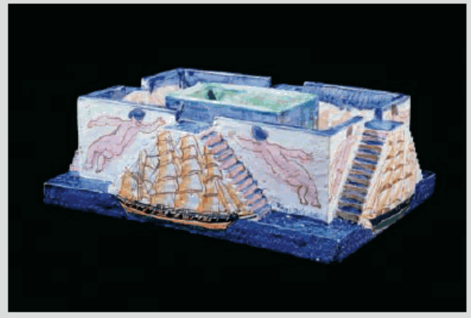
Notes:
[1] S.L. Henry, "Paul Klee's Pictorial Mechanics from Physics dot the Picture Plane", in *Pantheon*, vol. 67, 1989, pp. 147-165.
[2] P. Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Mainz, 1965, p. 44: *"Die ideelle Fähigkeit des Menschen Irdisches und Überirdisches beliebig zu durchmessen, ist im Gegensatz zu seiner physischen Ohnmacht der Ursprung der menschlischen Tragik"*.

59

RAOUL DUFY (1877-1953)

Living-room garden, the Marine

signed and dated on the side; with the ceramist signature on the base and with the landscape architect's signature on the top of the base
painted and glazed ceramic; conceived in 1927; unique



In 1924, Raoul Dufy showed an interest in decorative objects and arts, joining forces with the catalan ceramicist Josep Llorens Artigas (1892-1980), whom he had met two years earlier. While his first works involved painting vases of diverse shapes and sizes, as well as a fountain, tiles and plant pots, all produced by Artigas. Thus began an enduring collaboration between the artist and artisan and the Catalan landscaper, architect and designer, Nicolau Maria Rubió Tudurio (1891-1981) to create unique works. They created around sixty works, inventoried by Raymond Cogniat in 1957,[1] known as *Jardin d'appartement* or *Jardin de salon*.

These indoor architectural creations were adorned with decorative paintings that featured recurring themes in the painter's work, such as the bather and other nautical references, including the sail boats in the present work. A decorative work originally designed for everyday living, it could be used to accommodate indoor plants and recreate a miniature garden, bringing to mind the Japanese tradition of bonsaï.

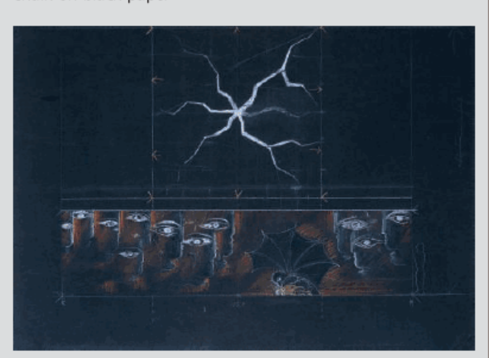
Notes:
[1] R. Cogniat, *Dufy décorateur*, Paris, 1957, p. 49.

60

OSKAR SCHLEMMER (1888-1943)

Scenery project for "Die Glückliche Hand" by Arnold Schönberg

chalk on black paper



In 1930, the Austrian composer Arnold Schönberg invited Oskar Schlemmer to create the set for the play Die Glückliche Hand (The Fortunate Hand). In addition to an almost black stage, Schönberg wished to express through this stage play the ultimate futility of life, and how man is doomed to repeat the same errors over and over again.

61

PAUL KLEE (1879-1940)

Garden figure

signed upper right
oil on canvas



As is customary in Klee's art, the poetic dimension of the title adds hidden depth to the networks of meaning that can be inferred from the canvas. In the case of *Gartenfigur* the name is purposely chosen by the painter for its dual aspect, oscillating between two possible meanings, where "garden figure" (the literal translation) is as much an abstract representation of a garden as a "figure garden". This face-landscape, or landscape-face, draws on the artistic theories advocated by the painter during his lessons at the Bauhaus between 1920 and 1931. Firstly, the work interprets nature both as a visual model and a structuring concept. It brings the artist and nature face to face in an essential dialogue - in Klee's own words, a "condition sine qua non" - since the artist is "himself nature and part of nature in natural space"[1].

Man and nature are thus one and the same. This unity between man and nature as a whole is also reflected in the garden, a structured form of nature, built and created by man. Here again, we can see an illustration of the theory espoused by Klee, for whom paintings represented an autonomous structure with its own physiognomy, as he stated during a conference in Jena in 1924: "each formation, each combination will have its own particular, constructive expression, each figure its face, its features"[2].

Finally, the paths that delineate this internal and external garden are as much a reflection of the creative journey undertaken by the artist as an invitation to the viewer to follow their course. Yet again encapsulating Klee's belief that "in the work of art, paths are laid out for the beholder's eye, which gropes like a grazing beast"[3]. It is therefore no coincidence that the garden and figure (whether it be a face or form) are able to find a meeting point, a symbiosis, in both title and representation.

Notes:
[1] Paul Klee, "Voies diverses dans l'étude de la nature", 1923, translation of "Wege des Naturstudiums" in *Théorie de l'art moderne*, Paris, 1998, p. 43.
[2] Paul Klee, "De l'art moderne", 1924, *op. cit.*, p. 27.
[3] Paul Klee, "Credo du créateur", 1920, *op. cit.*, p. 38.



LEXIQUE
EXPLANATION OF CATALOGUING PRACTICE

SYMBOLE UTILISÉ DANS CE CATALOGUE

λ Veuillez vous référer aux Informations importantes pour les acheteurs, "Frais à la charge de l'acheteur" page 268.

TOUTES LES DIMENSIONS DONNÉES SONT APPROXIMATIVES

SYMBOL USED IN THIS CATALOGUE

λ Please refer to section Buying at Christie's, "Buyer's premium" page 269.

ALL DIMENSIONS ARE APPROXIMATE

LEXIQUE

Ce lexique recense les principaux termes techniques employés dans ce catalogue.
Un oeuvre figurant dans le catalogue avec le nom (les noms) ou la désignation reconnue d'un artiste, sans aucune réserve, est à notre avis, une œuvre de cet artiste. Dans les autres cas, on utilise différentes expressions indiquées ci-dessous avec leurs significations:

* "attribué à ..."
est probablement, à notre avis, une œuvre de l'artiste soit en totalité soit en partie.

*"atelier de ..."
à notre avis, œuvre exécutée dans l'atelier de l'artiste, peut-être sous sa surveillance.

*"entourage de ..."
à notre avis, œuvre de la période de l'artiste, et où l'on remarque son influence.

*"suiveur de ..."
à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par l'un de ses élèves.

*"à la manière de ..."
à notre avis, œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais d'une date plus récente.

* "d'après ..."
à notre avis, copie (quelqu'en soit la date) d'une œuvre de l'artiste.

*"signé ..."/"daté ..."/"inscrit ..."
à notre avis, l' œuvre a été signée/datée/dotée d'une inscription par l'artiste. L'addition d'un point d'interrogation indique un élément de doute.

*"avec signature ..."/"avec date ..."/"avec inscription ..."
à notre avis, la signature/la date/l'inscription sont de la main de quelqu'un d'autre que l'artiste.

EXPLANATION OF CATALOGUING PRACTICE

This section describes the main technical terms used in this catalogue. Please note that a lot appearing in this catalogue with a name or a recognized designation of an artist, without any qualification, is in Christie's opinion, a work by the artist. Otherwise, terms used in this catalogue have the meanings ascribed to them below:

* "Attributed to…"
In Christie's qualified opinion, probably a work by the artist in whole or in part.

* "Studio of…" / "Workshop of…"
In Christie's qualified opinion, a work executed in the studio or workshop of the artist, possibly under his supervision.

* "Circle of…"
In Christie's qualified opinion, a work of the period of the artist and showing his influence.

* "Follower of…"
In Christie's qualified opinion, a work executed in the artist's style but not necessarily by a pupil.

* "Manner of…"
In Christie's qualified opinion, a work executed in the artist's style but of a later date.

* "After…"
In Christie's qualified opinion, a copy (of any date) of a work of the artist.

* "Signed…" / "Dated…" / "Inscribed…"
In Christie's qualified opinion, the work has been signed/ dated/ inscribed by the artist. The addition of a question mark expresses a doubt.

* "With signature…" / "With Date…" / "With inscription…"
In Christie's qualified opinion, the signature/ date/ inscription appears to be by a hand other than that of the artist.

AVIS
IMPORTANT NOTICES

RAPPORTS SUR L'ÉTAT DES OBJETS

Les lots sont vendus en l'état. Il convient de s'assurer de l'état de chaque lot et de la nature et de l'étendue de tout dommage ou restauration en l'examinant avant la vacation. Du fait de leur âge et de leur nature, de nombreux lots ne sont pas dans leur état d'origine, et certaines descriptions peuvent, dans certains cas, faire état d'un dommage et/ou d'une restauration. L'absence d'une telle mention n'implique pas qu'un lot soit exempt de défectuosités. De même, la mention de défectuosités n'implique pas l'absence d'autres défauts. Il est vivement conseillé aux acheteurs potentiels d'examiner, avant la vente, les lots pouvant les intéresser. Des rapports sur l'état des objets sont disponibles sur demande, auprès des spécialistes en charge de la vente pour les objets d'une valeur supérieure à 3.000 euros.

GARANTIE DES MÉTAUX PRÉCIEUX

Certains lots en métal précieux (or, argent, platine) et dont la liste sera communiquée avant la vente, devront obligatoirement être présentés au contrôle de la Direction Nationale de la Garantie des Métaux Précieux pour être poinçonnés. Christie's est responsable de ce poinçonnage qui devra être effectué, aux frais de l'adjudicataire, avant la remise de l'objet à l'acheteur.

OBJETS COMPOSÉS DE MATÉRIAUX PROVENANT D'ESPECES PROTÉGÉES

Un permis CITES délivré par le Ministère de l'Environnement est requis pour la sortie du territoire français de tout objet composé entièrement ou en partie de matériaux provenant d'espèces protégées, comme par exemple l'ivoire, l'écaille de tortue, la corne de rhinocéros, le corail, etc… Les acheteurs sont invités à vérifier les règlements en vigueur dans le pays d'importation, dans la mesure où certains pays peuvent restreindre, voire interdire, l'importation de tels objets. Par exemple, les Etats-Unis refusent généralement l'importation de ces objets s'ils ont moins de 100 ans d'âge.

CONDITION REPORTS

Please contact the Specialist Department for a condition report on a particular lot (available for lots above 3.000 euros). Condition reports are provided as a service to interested clients. Prospective buyers should note that descriptions of property are not warranties and that each lot is sold 'as is'.

PRECIOUS METALS

Certain lots containing gold, silver or platinum, must by law be presented to the Direction Nationale de la Garantie des Métaux Précieux in order to be submitted to alloy tests, and, in some cases, to be marked. Christie's is not authorised to deliver such lots to Buyers before the lots are marked. Any such making will be carried out by Christie's at the Buyer's expense, as soon as possible after the sale. A list of all lots requiring marking will be available to prospective Buyers before the sale.

PROPERTY INCORPORATING MATERIALS FROM ENDANGERED SPECIES

A CITES export licence issued by the Ministry of the Environment will be required for the export of any item made of or incorporating (irrespective of percentage) animal material such as ivory, whalebone, tortoiseshell, rhinoceros horn, coral, etc... Clients are advised to check with the regulating body in the country of importation regarding any possible restrictions on the importation of items within this category – some countries have an absolute ban on the import-ation of certain materials. For example, the U.S. generally prohibits the importation of articles containing species that it has designated as endangered or threatened if those articles are less than 100 years of age.

INFORMATIONS IMPORTANTES POUR LES ACHETEURS

CONDITIONS DE VENTE
Toutes les ventes sont soumises aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.

ESTIMATIONS
Le prix de vente estimé de chaque lot est imprimé au catalogue à gauche en-dessous de la description. Il ne comprend pas les frais à la charge de l'acheteur, ni la TVA. Il est important de savoir que les estimations sont préparées bien avant la vente et peuvent être sujettes à révision. La conversion des estimations en Livres Sterling ou en Dollars se trouve au catalogue, après la description de chaque lot. Ces montants ont pu être arrondis et le taux de change utilisé a pu changer depuis l'impression du catalogue. Pour tout lot dont l'estimation est indiquée comme étant "sur demande", il convient de contacter directement le Spécialiste en charge de la vente.

PRIX DE RÉSERVE
Le prix de réserve correspond au prix minimum confidentiel au-dessous duquel le lot ne sera pas vendu. Il ne peut être supérieur à la fourchette basse de l'estimation indiquée au catalogue.

FRAIS À LA CHARGE DE L'ACHETEUR
Outre le prix d'adjudication ("prix marteau"), l'acheteur devra acquitter des frais de 25% H.T. (soit 29.9% T.T.C.) sur les premiers 20.000 Euros, 20% H.T. (soit 23.92% T.T.C.) au-delà de 20.000 Euros et jusqu'à 800.000 Euros et 12% H.T. (soit 14.352% T.T.C.) sur toute somme au-delà de 800.000 Euros.
Exception :
- les lots précédés du symbole λ seront soumis à des frais additionnels maximum de 4% jusqu'à 50.000 euros, 3% entre 50.001 et 200.000 euros, 1% entre 200.001 et 350.000 euros, et 0.25% pour toute somme au-delà de 500.000 euros; ces frais additionnels seront plafonnés à 12.500 euros par lot.

EXPOSITION AVANT LA VENTE
L'exposition précédant la vente est ouverte à tous et n'est soumise à aucun droit d'entrée. Les spécialistes de Christie's y sont à la disposition des enchérisseurs potentiels et du public pour tout renseignement ou conseil. Ils peuvent notamment établir sur demande des rapports écrits ou verbaux sur l'état de conservation des objets

PARTICIPER À LA VENTE EN PERSONNE
Les acquéreurs potentiels qui n'ont encore jamais enchéri ou vendu avec Christie's doivent présenter :

·Personne physique: une pièce d'identité officielle (permis de conduire, carte d'identité ou passeport), et si ledit document ne les contient pas, une preuve de son adresse actuelle, telle qu'une facture d'électricité ou une attestation bancaire.

·Sociétés: un KBis

·Pour toutes autres sociétés de droit étranger et autres structures commerciales telles que des trusts, des sociétés offshore ou des sociétés en nom collectif, merci de bien vouloir contacter le Christie's Credit Department au +33 (0)1 40 76 83 77 ou au +44 (0)20 7839 2825 afin d'obtenir conseil sur l'information devant être fournie.

·Une référence bancaire confirmant votre capacité financière au niveau du montant des enchères envisagées. Si vous le souhaitez, Christie's pourra vous fournir un modèle de référence bancaire.

· Toute personne s'enregistrant en vue d'enchérir pour le compte d'un tiers qui n'a jamais enchéri ou vendu avec Christie's doit fournir non seulement une pièce d'identité officielle attestant de sa propre identité mais également une pièce d'identité officielle attestant de l'identité du tiers, ainsi que le pouvoir signé par ledit tiers à cette personne.

Afin de permettre un temps suffisant au traitement des informations reçues, les nouveaux clients sont invités à s'enregistrer au moins 48 heures avant la vente.

Pour enchérir, il suffit de se présenter, au moins 30 minutes avant la vacation, au bureau du service clientèle afin d'obtenir un numéro d'enchérisseur. Les clients n'ayant pas enchéri avec l'un des bureaux de Christie's au cours des deux dernières années, ainsi que ceux souhaitant enchérir pour un montant supérieur à des enchères antérieures, devront fournir une nouvelle référence bancaire. Pour toute assistance avec les documents et références susvisés, merci de bien vouloir contacter le Christie's Credit Department au +33 (0) 1 40 76 83 77 (Paris) ou au +44 (0)20 7839 2825 (Londres).

ENREGISTREMENT EN VUE D'ENCHÉRIR POUR LE COMPTE D'UN TIERS
Toute personne portant enchères pour le compte d'un client existant devra fournir une lettre signée par ledit client autorisant l'enchérisseur à agir pour le compte du client. Merci de bien vouloir noter que Christie's n'accepte pas les paiements pas tiers. Christie's ne peut accepter que le paiement émis par le client lui-même et non par la personne portant enchères pour le compte de ce client.

ENCHERES
Le commissaire priseur accepte les enchères des enchérisseurs présents dans la salle, les enchères téléphoniques et les enchères exécutées en accord avec les ordres d'achat transmis à Christie's avant la vente. Le commissaire-priseur peut également enchérir pour le compte du vendeur jusqu'au prix de réserve. Le commissaire-priseur n'a pas à notifier les enchères portées pour le compte du vendeur. En aucun cas, le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le compte du vendeur au prix du réserve ou au-delà du prix de réserve. Les paliers d'enchères sont décrits dans le formulaire d'ordre d'achat attaché au dos de ce catalogue.

PARTICIPER À LA VENTE EN DÉPOSANT UN ORDRE D'ACHAT
Pour la commodité des enchérisseurs ne pouvant assister à la vente en personne, Christie's se chargera d'exécuter les ordres d'achat selon leurs instructions. Christie's s'engage à obtenir le lot au meilleur prix possible en leur faveur. Les ordres d'achats doivent être remis par écrit avant la vente. Ils peuvent être envoyés par courrier ou télécopie, en utilisant le formulaire réservé à cet effet en fin de catalogue. Il est également possible d'envoyer un ordre d'achat à travers LotFinder®, sur www.christies.com. Les ordres d'achat doivent être donnés dans la devise du lieu de la vente. Dans le cas où deux offres écrites seraient soumises au même prix, la priorité sera donnée à celle reçue en premier.

PARTICIPER À LA VENTE PAR TÉLÉPHONE
Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques pour les œuvres d'art ou objets de collection dont la valeur est supérieure à €750.
Les acquéreurs potentiels devront informer Christie's de leur désir d'enchérir par téléphone au moins 24 heures à l'avance, en particulier s'ils souhaitent enchérir en une langue autre que le français. Ils seront alors contactés par un collaborateur de Christie's pendant la vente, quelques minutes avant que ne soit offert le lot les intéressant.

INTERNET : CHRISTIE'S LIVE™
Les acquéreurs potentiels pourront utiliser Christie's LIVE™ pour la vente d'Art Impressionniste pour s'enregistrer seulement. Christie's LIVE™ est très facile d'utilisation. Depuis un ordinateur personnel, il suffit de créer un compte en ligne sur christies.com, et de télécharger le logiciel d'application. Il est ensuite possible de s'enregistrer pour participer à la vente en personne, par téléphone ou en déposant un ordre d'achat, et ce jusqu'à 9 heures le jour de la vente.

CLOTURE DES ENCHERES
Le coup de marteau et le prononcé du mot "adjugé" par le commissaire priseur habilité indiquent la fin des enchères et la formation d'un contrat de vente entre le vendeur et l'acheteur. Le résultat de la vente sera communiqué par écrit aux personnes ayant déposé des ordres d'achat.

MODALITÉS DE PAIEMENT ET DÉLIVRANCE DES LOTS
Sous réserve d'accord particulier entre l'acquéreur et Christie's avant la vente, le paiement du lot sera effectué directement par l'acquéreur, Christie's ne pouvant accepter le paiement par un tiers. La vente se fera expressément au comptant. L'acheteur devra régler le prix d'achat global, comprenant le prix d'adjudication, les frais et taxes. Cette règle sera applicable même si l'acheteur souhaite exporter le lot.

LE PAIEMENT PEUT ETRE EFFECTUÉ:
- par chèque en Euros;
- en espèces en Euros dans les limites suivantes :
- 750€ pour les commerçants
- 3.000€ pour les particuliers français
- 7.500€ pour les particuliers n'ayant pas leur domicile fiscal en France, sur présentation d'une pièce d'identité et d'un justificatif de domicile;
- par cartes de crédit:
- Visa/Mastercard (Frais de 1.5% sur le montant de la facture)
- American Express (Frais de 1% à 1.25% sur la facture)
- par virement en Euros sur le compte:

3805 3990 101 - Christie's SNC
Barclays Bank Plc. - Agence ICT
183, avenue Daumesnil - 75575 Paris Cedex 12, France
Code banque: 30588 - Code guichet: 60001 - Code SWIFT: BARCFRPP - IBAN: FR76 30588 60001 38053990101 31

Les lots ne seront delivrés qu'après encaissement effectif des paiements.

TVA
En règle générale, Christie's mettra les lots à la vente sous le régime de la marge. Ce régime évite que la TVA soit facturée sur le prix d'adjudication des lots mais se traduit par la facturation d'une TVA de 19,6% sur les frais à la charge de l'acheteur. Cette TVA n'est pas récupérable. Elle est elle-même incluse dans les frais à la charge de l'acheteur.
Sur demande formulée immédiatement après la vente par des entreprises assujetties à la TVA, Christie's pourra facturer la TVA sur le prix total (prix d'adjudication et frais à la charge de l'acheteur). Ceci permettra à l'acheteur assujetti de récupérer la TVA ainsi facturée, mais ces lots ne pourront pas être revendus sous le régime de la marge.

- Remboursement de la TVA en cas d'exportation en dehors de l'Union Européenne

Toute TVA facturée sera remboursée aux personnes non-résidentes de l'Union Européenne à condition qu'elles en fassent la demande écrite au service comptable dans un délai de trois mois après la vente, et sur présentation de l'exemplaire 3 du document douanier d'exportation (DAU) sur lequel Christie's devra figurer comme expéditeur et l'acheteur comme destinataire. L'exportation doit intervenir dans les délais légaux et un maximum de 3 mois à compter de la date de la vente. Christie's déduira de chaque remboursement €50 de frais de gestion.

- Remboursement de la TVA aux professionnels de l'Union Européenne

Toute TVA facturée sera remboursée aux acheteurs professionnels d'un autre état membre de l'Union Européenne, à condition qu'ils en fassent la demande par écrit au service transport dans un délai d'un mois à compter de la date de la vente et qu'ils fournissent leurs numéros d'identification à la TVA et la preuve de l'expédition des lots vers cet autre état dans le respect des règles douanières et dans un délai d'un mois à compter de la vente. Christie's déduira €50 de frais de gestion sur chaque remboursement.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie's, il conviendra de contacter Benoît Pasquier au +33 (0)1 40 76 85 78. Il est recommandé aux acquéreurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

FORMALITÉS DE TRANSPORT ET D'EXPORTATION
Une fois le paiement des lots intégralement effectué, le département Transport de Christie's sera heureux d'organiser leur emballage et expédition, à la charge et sur demande précise et écrite des acquéreurs. Les acheteurs souhaitant emporter eux-mêmes leurs acquisitions à l'étranger doivent consulter auparavant le département Transport de Christie's, au +33 (0)1 40 76 86 17.

CERTIFICATS D'EXPORTATION
Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats, et, dans certains cas, une autorisation douanière pourra également être requise. L'Etat français a faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation au cas où le lot est réputé être un trésor national. Christie's n'assume aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat d'exportation pouvant être prises. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnées de leurs seuils de valeur respectifs au-dessus desquels un Certificat pour un bien culturel (dit "passeport") peut être requis pour que le lot puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil.

- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge 150.000€
- Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge 50.000€
- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 30.000€
- Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge 50.000€
- Livres de plus de cent ans d'âge 50.000€
- Véhicules de plus de 75 ans d'âge 50.000€
- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 15.000€
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge 15.000€
- Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge 15.000€
- Cartes géographiques imprimées ayant plus de 100 ans d'âge 15.000€
- Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur) 1.500€
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles (1)
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles 1.500€
- Eléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge) (1)
- Archives de plus de 50 ans d'âge 300€

(UE : quelle que soit la valeur)

(1) Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l'objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès du département Transport de Christie's.

PRÉEMPTION
Dans certains cas, l'état français peut exercer un droit de préemption sur les oeuvres d'art ou les documents privés mis en vente publique. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat fera la déclaration de préemption à Christie's après le prononcé de l'adjudication de l'œuvre mise en vente et il en sera fait mention au procès-verbal de vente. La décision de préemption devra ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'assume aucune responsabilité du fait des décisions administratives de préemption pouvant être prises.

BUYING AT CHRISTIE'S

CONDITIONS OF SALE

Christie's Conditions of Sale are printed at the back of this catalogue. Bidders are strongly recommended to read these as they set out the terms on which property is bought at auction. A full translation in English of our Conditions of Sale is available upon request at the saleroom. If there is a difference between the English version and the French version, the French version will take precedence.

ESTIMATES

Estimates are based upon prices recently paid at auction for comparable property, and take into account condition, rarity, quality and provenance. Estimates are subject to revision. Buyers should not rely upon estimates as a repre-sentation or prediction of actual selling prices. Estimates do not include the buyer's premium or VAT. Where "Estimate on Request" appears, please contact the Specialist Department for further information.

RESERVE

The reserve is the confidential minimum price the consignor will accept. It will not exceed the low pre-sale estimate.

BUYER'S PREMIUM

I understand that if my bid is successful, the purchase price will be the sum of my final bid plus a buyer's premium of 25% (i.e. inclusive of VAT 29.9%) of the final bid price of each lot up to and including Euros 20.000, a buyer's premium of 20% (i.e. inclusive of VAT 23.92%) of the excess of the hammer price above 20.000 and up to and including Euros 800.000 and a buyer's premium of 12% (i.e. inclusive of VAT 14.352%) of the excess of the hammer price above Euros 800.000.
Exception:
-lots marked with the λ symbol will be subject to an additional charge calculated as follows: 4% up to 50.000 euros, 3% between 50.001 et 200.000 euros, 1% between 200.001 et 350.000 euros, and 0.25% for any sum above 500.000 euros; this additional charge will capped at 12.500 euros per lot.

SALE PREVIEW

Pre-auctions viewings are open to the public free of charge. Christie's specialists are available to give advice and condition reports at viewings or by appointment.

BIDDER REGISTRATION

Prospective buyers who have not previously bid or consigned with Christie's should bring:

·Individuals: government-issued photo identification (such as a photo driving licence, national identity card or passport) and, if not shown on the ID document, proof of current address, for example a utility bill or bank statement.

·Corporate clients: a certificate of incorporation.

·For other business structures such as trusts, offshore companies or partnerships, please contact Christie's Credit Department at +33 (0) 1 40 76 83 77 or at +44 (0)20 7839 2825 for advice on the information you should supply.

·A financial reference in the form of, for example, a reference from your bank in line with your expected purchase level. Christie's can supply a form of wording for the bank reference if necessary.

·Persons registering to bid on behalf of someone who has not previously bid or consigned with Christie's should bring identification documents not only for themselves but also for the party on whose behalf they are bidding, together with a signed letter of authorization from that party.

To allow sufficient time to process the information, new clients are encouraged to register at least 48 hours in advance of a sale. Prospective buyers should register for a numbered bidding paddle at least 30 minutes before the auction. Clients who have not made a purchase from any Christie's office within the last two years and those wishing to spend more than on previous occasions, will be asked to supply a new bank reference. For assistance with references, please contact Christie's Credit Department at +33 (0) 1 40 76 83 77 (Paris) or at +44 (0)20 7839 2825 (London).

REGISTERING TO BID ON SOMEONE ELSE'S BEHALF

Persons bidding on behalf of an existing client should bring a signed letter from the client authorising the bidder to act on the client's behalf. Please note that Christie's does not accept payments from third parties. Christie's can only accept payment from the client, and not from the person bidding on their behalf.

BIDDING

The auctioneer accepts bids from those present in the saleroom, from telephone bidders, or by absentee written bids left with Christie's in advance of the auction. The auctioneer may also execute bids on behalf of the seller up to the amount of the reserve. The auctioneer will not specifically identify bids placed on behalf of the seller. Under no circumstance will the auctioneer place any bid on behalf of the seller at or above the reserve. Bid steps are shown on the Absentee Bid Form at the back of this catalogue.

ABSENTEE BIDS

Absentee Bids are written instructions from prospective buyers directing Christie's to bid on their behalf up to a maximum amount specified for each lot, in the salesite currency. Christie's staff will attempt to execute an absentee bid at the lowest possible price taking into account the reserve price. The auctioneer may execute absentee bids directly from the rostrum, clearly identifying these as 'absentee bids', 'book bids', 'order bids' or 'commission bids'. Absentee Bids Forms are available in this catalogue, at any Christie's location, or online at christies.com.

TELEPHONE BIDS

We will be delighted to organise telephone bidding for lots above €750. Arrangements must be confirmed with the Bid Department at least 24 hours prior to the auction at +33 (0)1 40 76 85 61. Arrangements to bid in languages other than French must be made well in advance of the sale date. Telephone bids may be recorded. By bidding on the telephone, prospective purchasers consent to the recording of their conversation.

BIDDING LIVE ON THE INTERNET: CHRISTIE'S LIVE™

Prospective buyers will be able to use Christie's LIVE™ for registration purposes only in respect of the Impressionist Art sale. Christie's LIVE™ is very easy to use. From a personal computer, one just needs to create a christies.com account and to download the required software. This will enable prospective buyers to register for the sale from their personal computer up until 9 a.m. French time on the day of the sale, and participate in the sale in person or via absentee bids or telephone bids.

SUCCESSFUL BIDS

The fall of the auctioneer's hammer indicates the final bid, at which time, the buyer assumes full responsibility for the lot. The results of absentee bids will be mailed after the auction. Successful bidders will pay the price of the final bid plus premium plus any applicable VAT.

PAYMENT

Please note that Christie's will not accept payments for purchased Lots from any party other than the buyer, unless otherwise agreed between the buyer and Christie's prior to the sale. Buyers are expected to pay for purchases immediately after the auction. Payment can be made in cash, by cheque, direct bank transfer in Euros or bank wire transfer in Euros. To avoid delivery delays, prospective buyers are encouraged to supply bank references before the auction.
It is our policy not to accept single or multiple payments in cash or cash equivalents of more than:
- 750 Euros for trade clients
- 3,000 Euros for French private clients
- 7,500 Euros for foreign tax nationals (non trade).

Cheques and drafts should be made payable to Christie's SNC.
Credit cards:
- Visa/Mastercard (Fee of 1.5% based on the amount of the invoice)
- American Express (Fee from 1% to 1.5% based on the amount of the invoice)

Bank transfers should be made to:
Account number: 3805 3990 101 Christie's SNC
Barclays Bank Plc. - Agence ICT
183, avenue Daumesnil - 75575 Paris Cedex 12, France
Bank code: 30588 - Branch code: 60001 - SWIFT code: BARCFRPP - IBAN: FR76 30588 60001 38053990101 31
Purchases will only be released when payment is received on our account in cleared funds.

VAT

In general, auctions are conducted under the Margin Scheme status. No VAT will be charged on the hammer price, but VAT payable at 19.6% will be added to the buyer's premium which is invoiced on a VAT inclusive basis. Where lots are sold using the Auctioneer's Margin Scheme to VAT-registered businesses, the VAT included within the premium is not recoverable as input tax.
On request immediately after the sale, Christie's will issue invoices showing VAT separately on both the hammer price and the Buyer's premium. This will enable VAT-registered businesses to recover the VAT charged as input tax, subject to the usual regulations. However, such lots will become ineligible to be resold under the Dealer's Margin Scheme.

VAT Refunds for Exporting to Non-European Union Countries

Non European buyers may have all VAT invoiced refunded to them if they request so in writing to the accounting department within a delay of 3 months of the date of sale, and if they provide Christie's with the third sample of the customs documentation «DAU» stamped by customs. Christie's must appear as shipper on the export document and the buyer as consignee. The exportation has to be done within the legal delays and a maximum of 3 months of the date of sale. Christie's will charge €50 for each refund processed.

VAT Refunds for Trade Buyers (EU)

VAT registered businesses from other European Union countries may have all VAT invoiced refunded to them if they request so in writing to the shipping department within a delay of 1 month of the date of sale and if they provide Christie's with their VAT registration number and proof that the property has been shipped to another EU country, in the respect of customs' rules and within one month of the date of sale. Christie's will charge €50 for each refund processed. Please refer any question to Benoît Pasquier at +33 (0) 1 40 76 85 78

SHIPPING

A shipping form is enclosed with each invoice. It is the buyer's responsibility to pick up purchases or make all shipping arrangements. After payment has been made in full, Christie's can arrange property packing and shipping at the buyer's request and expense. Buyers will obtain an estimate for any large items or property of high value that require professional packing. For more information please contact the Shipping Department at +33 (0)1 40 76 86 17.

EXPORT/IMPORT PERMITS

Buyers should always check whether an export licence is required before exporting. It is the buyer's sole responsibility to obtain any relevant export or import licence. The denial of any licence or any delay in obtaining licences shall neither justify the rescission of any sale nor any delay in making full payment for the lot. Christie's can advise buyers on the detailed provisions of the export licensing regulations and will submit any necessary export licence applications on request. However, Christie's cannot ensure that a licence will be obtained. Local laws may prohibit the import of some property and/or may prohibit the resale of some property in the country of importation. As an illustration only, we set out below a selection of the categories of works of art, together with the value thresholds above which a French 'Certificat pour un bien culturel' (also known as 'passport') may be required so that the lot can leave the French territory ; the threshold indicated in brackets is the one required for an export licence application outside the EU, when the latter differs from the national threshold.

- Pictures entirely made by hand on any support and of any material, of morethan 50 years of age — Euros 150.000
- Furniture and objects, carpets, tapestries, clocks of more than 50 years of age — Euros 50.000
- Watercolours, gouaches and pastels of more than 50 years of age — Euros 30.000
- Original sculptures and copies of more than 50 years of age — Euros 50.000
- Books of more than 100 years of age — Euros 50.000
- Vehicles of more than 75 years of age — Euros 50.000
- Drawings of more than 50 years of age — Euros 15.000
- Prints, lithographs and posters of more than 50 years of age — Euros 15.000
- Photographs, Films and negatives of more than 50 years of age — Euros 15.000
- Printed maps of more than 100 years of age — Euros 15.000
- Incunabula and manuscripts (EU whatever the value is) — Euros 1.500
- Archaeology pieces of more than 100 years of age originating directly from excavations — (1)
- Archaeology pieces of more than 100 years of age not originating directly from excavations — Euros 1.500 (1)
- Parts of Historical, Religious or Architectural monuments of more than 100 years of age — (1)
- Archives of more than 50 years of age (EU whatever the value is) — Euros 300

(1) Application for a licence for these categories is subject to the nature of the item, not its value.

The French State is entitled to refuse to deliver an export licence if the lot is considered to be a National Treasure. Christie's will not be held responsible for any administrative decisions by the French State regarding the refusal to grant an export licence. For more information, please contact Christie's Shipping Department at +33 (0)1 40 76 86 17.

Pre-emption

In certain cases, the French State is entitled to use its right of pre-emption on works of art or private documents. This means that the state substitutes itself for the last bidder and becomes the buyer. In such a case, a representative of the French State announces the exercise of the pre-emption right during the auction and immediately after the lot has been sold, and this declaration will be recorded in the official sale record. The French State will have then fifteen (15) days to confirm the pre-emption decision. Christie's will not be held responsible for any administrative decisions of the French State regarding the use of its right of pre-emption.

CONDITIONS GÉNÉRALES

Les conditions exposées ci-dessous ainsi que les Lexiques et Avis présentés au catalogue constituent les termes auxquels Christie's France SNC (« Christie's » ou « nous ») s'engage en qualité de mandataire agissant pour le compte des vendeurs avec les acheteurs. Ils peuvent être modifiés par des notices affichées ou par des indications orales données lors de la vacation et portées au procès-verbal de vente. En portant une enchère, toute personne accepte d'être liée par les présentes conditions.

(A) DÉFINITION DES TERMES UTILISÉS DANS LES CONDITIONS GÉNÉRALES

Dans les conditions générales exposées ci-dessous, certains termes sont utilisés régulièrement et nécessitent une explication:

- « L'acheteur » ou « adjudicataire » signifie la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée, acceptée par la personne dirigeant la vente et tenant le marteau ;
- « le lot » signifie tout article qui aura été consigné entre nos mains afin qu'il soit vendu aux enchères et en particulier l'objet ou les objets décrits sous tout numéro de lot dans les catalogues ;
- « le prix d'adjudication » signifie le montant de l'enchère la plus élevée pour un lot, acceptée par la personne dirigeant la vente et tenant le marteau;
- « le prix de réserve » correspond au prix minimum confidentiel au dessous duquel le lot ne sera pas vendu;
- « le commissaire-priseur habilité » désigne la personne dirigeant la vente et tenant le marteau.

(B) L'ACHETEUR

1. CHRISTIE'S SNC EN TANT QUE MANDATAIRE

Sauf disposition contraire, Christie's SNC agit comme mandataire du vendeur. Le contrat de vente du bien offert intervient entre le vendeur et l'acheteur en l'état du bien tel qu'il est présenté à la vente et que l'acheteur déclare connaître.

2. AVANT LA VENTE

a) Etat des lots

Il est vivement conseillé aux acheteurs potentiels d'examiner le ou les biens pouvant les intéresser avant la vente aux enchères. Des rapports sur l'état des lots sont habituellement disponibles sur demande.

b) Catalogue et autres descriptions

Le Lexique et/ou les Avis et/ou les Informations importantes pour les acheteurs, présentent notre méthode de rédaction du catalogue. Toutes les mentions comprises dans les descriptions du catalogue ou dans les rapports concernant l'état d'un lot, toute déclaration orale ou écrite faite par ailleurs, constituent l'expression d'une opinion et non l'affirmation d'un fait. Les références faites dans la description du catalogue ou dans le rapport concernant l'état du lot, relatives à un accident ou à une restauration, sont faites pour faciliter l'inspection et restent soumises à l'appréciation devant résulter d'un examen personnel de l'acheteur ou de son représentant compétent. L'absence d'une telle référence dans le catalogue n'implique aucunement qu'un objet soit exempt de tout défaut ou de toute restauration, de plus une référence à un défaut particulier n'implique pas l'absence de tous autres défauts. Les estimations de prix de vente ne doivent pas être considérées comme impliquant la certitude que l'objet se vendra pour le prix ainsi estimé ou que la valeur ainsi donnée est une valeur garantie.

3. AU MOMENT DE LA VENTE

a) Enregistrement avant l'enchère

Tout acheteur potentiel doit compléter et signer un formulaire d'enregistrement et présenter toutes pièces d'identité requises avant de porter une enchère. Christie's SNC se réserve le droit de réclamer, par ailleurs, la présentation de références bancaires ou financières. Christie's SNC pourra également refuser toute enchère ou tout accès à la salle des ventes pour motif légitime.

b) Enchères faites en nom propre

En portant une enchère, les enchérisseurs assument la responsabilité personnelle de régler le prix d'adjudication, augmenté des frais à la charge de l'acheteur et de tous impôts ou taxes exigibles. Sauf convention écrite avec Christie's SNC, préalable à la vente, mentionnant que l'enchérisseur agit comme mandataire d'un tiers identifié et agréé par Christie's SNC, l'enchérisseur est réputé agir en son nom propre.

c) Enchères simultanées

En cas de contestation au moment des adjudications, c'est à dire s'il est établi que deux ou plusieurs enchérisseurs ont simultanément porté une enchère équivalente, soit à haute voix, soit par signe, et réclament en même temps cet objet après le prononcé du mot « adjugé », ledit objet sera immédiatement remis en adjudication au prix proposé par les enchérisseurs et tout le public présent sera admis à enchérir de nouveau.

d) Ordres d'achat

Pour la commodité des clients n'assistant pas à la vente en personne ou par l'intermédiaire d'un mandataire ou encore transmettant des enchères par téléphone, Christie's SNC s'efforcera d'exécuter les ordres d'enchérir qui lui seront remis par écrit avant la vente. Ces ordres d'achat doivent être donnés dans la devise du lieu de la vente. Ces enchérisseurs sont invités à remplir le formulaire annexé. Si Christie's reçoit plusieurs ordres écrits pour des montants identiques sur un lot particulier et si, lors des enchères, ces ordres représentent les enchères les plus élevées pour le lot, celui-ci sera adjugé à l'enchérisseur dont l'ordre aura été reçu le premier. L'exécution des ordres écrits est un service gracieux que Christie's s'efforcera de rendre sous réserve d'autres obligations à satisfaire au moment de la vente. Le défaut d'exécution d'un ordre d'achat ou toute erreur ou omission à l'occasion de l'exécution de tels ordres n'engagera pas la responsabilité de Christie's.

e) Enchères par téléphone

Si un acheteur potentiel se manifeste avant la vente, Christie's pourra le contacter durant la vente afin qu'il puisse enchérir par téléphone mais cela sans engagement de responsabilité, notamment au titre d'erreurs ou d'omissions relatives à la réception d'enchères par téléphone.

f) Conversion de devises

Un système de conversion de devises sera mis en place lors de certaines ventes aux enchères. Des erreurs peuvent survenir lors des opérations de conversion des devises utilisées et les enchérisseurs qui utiliseront le système de conversion de devises plutôt que de se référer aux enchères portées dans la salle des ventes le feront sous leur seule et entière responsabilité.

g) Images vidéo ou digitales

Lors de certaines ventes, un écran vidéo est installé. Des erreurs de manipulation peuvent survenir et Christie's ne peut assumer de responsabilité concernant ces erreurs ou encore la qualité de l'image.

h) Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les lots sont offerts à la vente avec un prix de réserve correspondant au prix minimum confidentiel au-dessous duquel le lot ne sera pas vendu. Le prix de réserve ne dépassera pas l'estimation basse figurant dans le catalogue. Le commissaire-priseur habilité pourra débuter les enchères sur tout lot, en dessous du prix de réserve, en portant une enchère pour le compte du vendeur. Le commissaire-priseur habilité pourra continuer à enchérir pour le compte du vendeur jusqu'au dernier palier d'enchère avant la réserve, soit en portant des enchères successives, soit en portant des enchères en réponse à d'autres enchérisseurs. Le vendeur ne portera aucune enchère pour son propre compte et ne désignera aucune personne pour porter une telle enchère, sans préjudice de la faculté pour Christie's SNC d'enchérir pour le compte du vendeur comme indiqué ci-dessus.

i) Conduite de la vente

Le commissaire-priseur habilité a la faculté discrétionnaire de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon qu'il juge convenable, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer un ou plusieurs lots et, en cas d'erreur ou de contestation pendant ou après la vente, de désigner l'adjudicataire, de poursuivre les enchères, d'annuler la vente ou de remettre en vente tout lot en cas de contestation.

j) Adjudicataire, risques, transfert de propriété

Sous réserve de la décision du commissaire-priseur habilité, et sous réserve que l'enchère finale soit égale ou supérieure au prix de réserve, le dernier enchérisseur deviendra l'acheteur et la chute du marteau matérialisera l'acceptation de la dernière enchère et la formation d'un contrat de vente entre le vendeur et l'acheteur. Les lots adjugés seront sous l'entière responsabilité de l'adjudicataire 7 jours après la vente, le jour de la vacation étant pris en compte dans le calcul. Le transfert de risque interviendra de manière anticipée si la livraison est réalisée avant l'expiration du délai susvisé. Aucun lot ne sera remis à l'acquéreur avant acquittement de l'intégralité des sommes dues. En cas de paiement par chèque, le transfert de propriété n'aura lieu qu'après encaissement du chèque.

k) Préemption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de préemption sur les œuvres d'art mises en vente publique conformément aux dispositions des articles L.123-1 et L.123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré. La décision de préemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's SNC n'assumera aucune responsabilité du fait des décisions administratives de préemption.

4. APRES LA VENTE

a) Frais et taxes dus par l'adjudicataire
Outre le prix d'adjudication ("prix marteau"), l'acheteur devra acquitter des frais de 25% H.T. (soit 29.9% T.T.C.) sur les premiers 20.000 Euros, 20% H.T. (soit 23.92% T.T.C.) au-delà de 20.000 Euros et jusqu'à 800.000 Euros et 12% H.T. (soit 14.352% T.T.C.) sur toute somme au-delà de 800.000 Euros. Des frais additionnels ou taxes spéciales peuvent être dûs sur certains lots en sus des frais et taxes habituels. Cela est indiqué par un symbole figurant devant le numéro de lot dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite pendant la vente par le commissaire priseur habilité.

b) Droit de Suite
Pour tout lot assujetti au droit de suite, et désigné par le symbole λ au sein du présent catalogue, Christie's percevra de la part de l'acheteur, pour le compte et au nom du vendeur, une somme équivalente au montant du droit de suite exigible, au taux applicable à la date de la vente. Christie's reversera cette somme à l'organisme chargé de percevoir ce droit, ou, le cas échéant, à l'artiste lui-même.

c) Paiement
Lors de l'enregistrement, l'acheteur devra communiquer à Christie's SNC son nom, son adresse permanente et, à la demande de Christie's SNC, les coordonnées de la banque par l'intermédiaire de laquelle le règlement sera effectué. La vente se fera expressément au comptant. L'acheteur devra régler immédiatement le prix d'achat global, ce dernier comprenant le prix de l'adjudication, les frais et taxes. Cette règle sera applicable même si l'acheteur souhaite exporter le lot et cela même si une licence d'exportation est requise.

d) Assurance
L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions dans les conditions prévues à l'article 3j. Christie's SNC décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir en cas de défaillance de l'acquéreur à ce titre.

e) Retrait des achats
Christie's SNC retiendra les lots vendus jusqu'à ce que tout montant dû à Christie's SNC, ou à Christie's International plc, ou à l'une de ses filiales, bureaux affiliés ou sociétés mères dans le monde, ait été reçu dans son intégralité et dûment encaissé par Christie's, ou jusqu'à ce que l'acheteur ait pu satisfaire à toutes autres obligations que Christie's pourra, à sa discrétion, exiger, et notamment afin d'écarter tout doute, réaliser toute vérification jugée appropriée dans le cadre de la lutte contre le blanchiment de capitaux et du financement du terrorisme. Dans l'hypothèse où les vérifications susmentionnées ne seraient pas satisfaisantes, Christie's se réserve le droit d'annuler la vente, et de prendre toutes actions autorisées par la loi applicable. Sous réserve des conditions détaillées dans cet article, l'acheteur devra retirer ses lots dans les sept (7) jours suivants la vente, sauf accord spécifique contraire entre Christie's et l'acheteur.

f) Emballages, manipulations et transport
Il est conseillé aux adjudicataires de procéder à un enlèvement rapide de leurs lots afin d'éviter les frais de manutention et de gardiennage qui sont à leur charge. Le magasinage n'engage la responsabilité de Christie's à aucun titre que ce soit. Sur simple demande, Christie's pourra recommander des manutentionnaires, emballeurs ou transporteurs. Christie's, n'étant pas leur commettant, ne sera en aucun cas responsable de leurs actes ou omissions.

g) Recours pour défaut de paiement
Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien sera remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant ; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai d'un mois à compter de l'adjudication, il nous donne tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, à notre choix, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes qui nous paraîtraient souhaitables.
En outre, Christie's SNC se réserve, à sa discrétion, de :
(i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dûes et à compter d'une mise en demeure de régler les dites sommes au plus faible des deux taux suivants :
- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points
(ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts ;
(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;
(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;
(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom «Christie's» au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;
(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;
(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;
(viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;
(ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (folle enchère), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l'article 4a.
Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

h) Défaut de retrait des achats
Si les achats n'ont pas été retirés dans les sept jours calendaires suivant la vente, que le paiement ait été effectué ou non, Christie's aura la faculté de faire transférer, aux frais de l'acheteur, les biens vendus dans des entrepôts, éventuellement tenus par une tierce personne. Il est rappelé que les biens achetés ne sont délivrés qu'après paiement intégral des frais de transport, manipulation, entrepôt, ainsi que tous autres frais et plus généralement parfait paiement des sommes pouvant rester dues à Christie's.

i) Licence d'exportation
Sauf convention écrite avec Christie's, la demande d'un certificat d'exportation ou de tous autres documents administratifs n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts sur les paiements tardifs. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas l'obligation de rembourser tous intérêts ou autres frais encourus par l'acheteur en cas de refus dudit certificat ou de tous autres documents administratifs.

5. DROITS DE REPRODUCTION

Les droits de reproduction sur toute image, illustration et écrit, reproduits par ou pour le compte de Christie's, concernant tout lot particulier, ainsi que le contenu du catalogue, demeureront à tout moment la propriété de Christie's et aucune reproduction ne sera effectuée par l'acheteur ou par toute autre personne sans son accord écrit préalable. Par ailleurs, la vente de l'objet n'emporte en aucun cas cession des droits d'auteur, de reproduction et de représentation dont il constitue le cas échéant le support matériel.

6. AUTONOMIE DES DISPOSITIONS

Si une partie quelconque de ce contrat est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste du contrat restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

7. LOI ET COMPÉTENCES JURIDICTIONNELLES

En tant que de besoin, les droits et obligations découlant des présentes conditions générales de vente seront régis par la loi française et seront soumis en ce qui concerne tant leur interprétation que leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris.

8. PRÉVALENCE DE LA VERSION FRANÇAISE

La version française tant des Conditions Générales que du catalogue dans son intégralité prévaut sur sa version anglaise à l'exception des textes, accompagnant la description de lots, rédigés à l'origine en anglais.

CONDITIONS OF SALE

The conditions stated below, in addition to the Glossary and Notices presented in the catalogue, constitute the terms under which Christie's France SNC ("Christie's" or "we") shall commit itself in its capacity as agent acting on behalf of the sellers with the buyers. They may be amended by attached notices or by oral instructions given during the auction and put in the record of sale. By making a bid, all persons agree to be bound by these terms and conditions.

(A) DEFINITION OF TERMS USED IN THE GENERAL TERMS AND CONDITIONS

In the general terms and conditions outlined below certain terms are regularly used and require explanation:

- "The buyer" or "successful bidder" shall mean the person who has placed the highest bid, and is accepted by the person in charge of the sale and holding the hammer;
- "the lot" shall mean any item which has been consigned to us in order for it to be sold at auction and in particular the object or objects described under any lot number in the catalogues;
- "the purchase price" shall mean the highest auction amount for a lot, which is accepted by the person in charge of the sale and holding the hammer;
- "the reserve" shall refer to the minimum confidential price below which the lot will not be sold;
- "the auctioneer" shall refer to the person in charge of the sale and holding the hammer.

(B) THE BUYER

1. CHRISTIE'S SNC AS AGENT

Unless otherwise stipulated, Christie's SNC shall act as the seller's agent. The sales agreement for the items being sold shall exist between the buyer and seller for the items in the condition in which they are presented at the sale and which the buyer declares that they know.

2. BEFORE THE SALE

a) Condition of lots
Potential buyers are strongly recommended to examine the lot(s) which may interest them before the sale. Reports on the condition of lots are normally available on request.

b) Catalogues and other descriptions
The Glossary and/or Notices and/or Important Information for buyers, present our method of compiling the catalogue. All the notes included in the catalogue's descriptions or in the reports concerning the condition of a lot and any oral or written statement made elsewhere are expressions of opinion and not assertions of facts. References made in the catalogue's descriptions or in the report concerning the condition of the lot, relating to an accident or restoration, are made to facilitate inspection and remain subject to assessment resulting from a personal examination by the buyer or its competent representative. The absence of such a reference in the catalogue shall in no way imply that an object is free from any defect or restoration. In addition a reference to a particular defect does not imply the absence of any other defects. Estimates of sales prices must not be regarded as implying that the object will certainly be sold for the estimated price or that the value thus given is a guaranteed value.

3. AT THE TIME OF THE SALE

a) Registration before the auction
Any potential buyer must complete and sign a registration form and present any required identity documents before making a bid. Christie's SNC, reserves the right to require banking and financial references to be presented. Christie's SNC may also refuse any bid or access to the auction room for a legitimate reason.

b) Bidding as principal
When making a bid, a bidder is accepting personal liability to pay the purchase price, including the buyer's premium and all applicable taxes, plus all other applicable charges, unless it has been explicitly agreed in writing with Christie's SNC before the commencement of the sale that the bidder is acting as agent on behalf of an identified third party acceptable to Christie's SNC, and that Christie's SNC will only look to the principal for payment.

c) Simultaneous auctions
In the event of a dispute during the bidding process, that is to say if it is established that two or more bidders simultaneously placed the same bid, either orally or by a signal, and each claims the lot concerned when the auctioneer has declared the lot "sold", said lot will be re-auctioned immediately at the price offered by the bidders and all the audience present will be allowed to bid again.

d) Absentee bids
Christie's SNC will use reasonable efforts to carry out written bids delivered to us prior to the sale for the convenience of clients who are not present at the auction in person, by an agent or by telephone. Bids must be placed in the currency of the place of the sale. Please refer to the catalogue for the Absentee Bids Form. If we receive written bids on a particular lot for identical amounts, and at the auction these are the highest bids on the lot, it will be sold to the person whose written bid was received and accepted first. Execution of written bids is a free service undertaken subject to other commitments at the time of the sale. Christie's will not accept liability in any individual instance for failing to execute a written bid or for errors and omissions in connection with it.

e) Telephone bids
If a prospective buyer makes arrangements with us prior to the commencement of the sale, Christie's will use reasonable efforts to contact them to enable them to participate in the bidding by telephone but Christie's will not accept liability for failure to do so or for errors and omissions in connection with telephone bidding.

f) Currency conversion
At some auctions, a currency converter may be operated. Errors may occur in the operation of the currency converter. Where these arise, and when the bidders follow the currency converter rather than the actual bidding in the saleroom, the bidders will do so under their sole and full liability.

g) Video or digital images
At some auctions, there may be a video or digital screen. Errors may occur in its operation and in the quality of the image. Christie's cannot be held liable for such errors.

h) Reserve
Unless otherwise indicated, all lots are offered subject to a reserve, which is the confidential minimum price below which the lot will not be sold. The reserve will not exceed the low estimate printed in the catalogue. The auctioneer may open the bidding on any lot below the reserve by placing a bid on behalf of the seller. The auctioneer may continue to bid on behalf of the seller up to the amount of the reserve, either by placing consecutive bids or by placing bids in response to other bidders. The seller shall not place any bid on its own behalf and shall not appoint anyone to place such a bid, without prejudice to Christie's SNC's ability to bid on behalf of the seller as indicated above.

i) Conducting of the sale
The auctioneer has the right to exercise reasonable discretion in refusing any bid, advancing the bidding in such a manner as he may decide, withdrawing or dividing any lot, combining any two or more lots and, in the case of error or dispute, and whether during or after the sale, determining the successful bidder, continuing the bidding, cancelling the sale or reoffering and reselling the lot in dispute.

j) Successful bidder, risks, transfer of ownership
Subject to the auctioneer's reasonable discretion, and subject to the final bid being equal to or higher than the reserve price, the last bidder shall be the buyer and the striking of the hammer will mark the acceptance of the last bid and the conclusion of a contract for sale between the seller and the buyer. Full Risk and responsibility for the lot passes to the buyer at the expiration of seven calendar days from the date of the sale or on collection by the buyer if earlier. No lot will be handed over to the buyer before settlement of all of the sums due. In the event of payment by cheque, the transfer of ownership shall only take place after the cheque has been cashed.

k) Pre-emption
In certain cases, the French State may exercise a right of pre-emption on works of art offered at auction in accordance with the provisions of articles L.123-1 and L.123-2 of the Heritage Code. The State shall substitute for the last bidder. In such cases, the representative of the State shall make their statement to the company authorised to organise the public or private sale just after the fall of the hammer. The pre-emption decision must then be confirmed within fifteen days. Christie's SNC shall in no way be held responsible in the event of administrative pre-emption decisions.

4. AFTER THE SALE

a) Buyer's premium
In addition to the purchase price ("hammer price"), the buyer must pay costs of 25% excluding tax (i.e. 29.9% including tax) on the first 20,000 Euros, 20% excluding tax (i.e. 23.92% including tax) above 20,000 Euros and up to 800,000 Euros and 12% excluding tax (i.e. 14.352% including tax) on any amount above 800,000 Euros. Additional fees or special taxes may be payable on specific lots in addition to the usual fees and taxes.This is indicated by a symbol appearing before the lot number in the sales catalogue, or by an announcement made during the sale by the auctioneer.

b) Resale right (Droit de suite)
For lots subject to the artist's resale right, and marked with the λ symbol within the catalogue, Christie's will collect from the buyer, on behalf of and in the name of the seller, a sum equal to the resale right payable on the lot, at the then current applicable rate. Christie's will pay this sum on to the collecting agency, or if applicable, directly to the artist.

c) Payment
When registering, the buyer must inform Christie's SNC of its name, permanent address, and at the request of Christie's SNC, the details of the bank through which the payment will be made. The sale shall be carried out expressly for cash. The buyer must pay the full amount due (comprising the hammer price, buyer's premium and any applicable taxes) immediately after the sale. This applies even if the buyer wishes to export the lot and any export licence is, or may be, required.

d) Insurance
The buyer is responsible for insuring its purchases under the terms and conditions stipulated in Article 3J. Christie's SNC refuses any responsibility with respect to damage which the object could incur in the event of default of the buyer in this capacity.

e) Collection of purchases
Christie's SNC shall be entitled to retain lots sold until all amounts due to Christie's SNC, or to Christie's International plc, or to any of its affiliates, subsidiaries or parent companies worldwide, have been received in full, in good, cleared funds or until the buyer has performed any other outstanding obligations as Christie's, in its sole discretion, shall require, including, for the avoidance of doubt, completing any anti-money laundering or anti-terrorism financing checks Christie's may require to its satisfaction. In the event a buyer fails to complete any anti-money laundering or anti-terrorism financing checks to Christie's satisfaction, Christie's shall be entitled to cancel the sale and to take any other actions that are required or permitted under applicable law. Subject to this, the buyer shall collect purchased lots within seven calendar days from the date of the sale unless otherwise agreed between Christie's and the buyer.

f) Packaging, handling and transport
The successful bidders are advised to proceed to the prompt collection of their lots in order to avoid costs for handling or storage which are payable by them. The warehousing does not bind Christie's in any way. Upon mere request, Christie's may recommend warehouse handlers, packagers or carriers. Christie's is not their principal and will not be responsible to any person to whom Christie's have made a recommendation for the acts or omissions of the third party concerned.

g) Remedies for non-payment
In accordance with the provisions of Article L. 321-14 of the Commercial Code, if the successful bidder fails to make payment in full in good cleared funds, following the issuance of a default notice that remains without effect, the lot shall be re-auctioned at the request of the seller; if the seller does not make such a request within a period of one month of the auction, it gives us all authority to act for and on its behalf for the purposes, as we choose, of either taking action against the buyer for the cancellation of the sale, or taking action for the execution and payment of this sale, and in addition requesting in both cases, any damages, fees and other sums which we would consider desirable.
Furthermore, Christie's SNC reserves the right at its discretion to:
(i) charge interest on all of the sums due and as of the default notice, to settle these sums at the lesser of the following two rates:
- Barclay's base lending rate increased by six points
- legal rate of interest increased by four points
(ii) initiate any legal proceedings against the defaulting buyer in order to collect the sums due as principal, interest, legal costs and any other costs or damages;
(iii) give to the seller any sum paid following the bids by the defaulting buyer;
(iv) set off against any amounts which Christie's SNC and/or any parent company and/or any subsidiary and/or related party exercising their activity under a trade name including the name "Christie's", may owe to the buyer in any other transactions, the outstanding amount remaining unpaid by the buyer;
(v) where several amounts are owed by the buyer to Christie's SNC and/or any parent company and/or any subsidiary and/or related party exercising their activity under a trade name including the name "Christie's", in respect of different transactions, apply any amount paid to discharge any amount owed in respect any particular transaction, whether or not the buyer so directs;
(vi) reject at any future auction any bids made by or on behalf of the buyer or to obtain a deposit from the buyer before accepting any bids;
(vii) exercise all the rights and remedies of a person holding security over any property in our possession owned by the buyer, whether by way of pledge, security interest or in any other way.
(viii) initiate any proceedings that it deems necessary or appropriate;
(ix) in the event that items shall be resold which have previously been auctioned under the conditions of the above paragraph (false bid), ensure that the irresponsible bidder pays any possible capital loss in relation to the price reached during the first auction, in addition to all costs, expenses, legal costs and taxes, commissions of any type linked to the two sales or payable following payment in default including those listed in Article 4a.
If Christie's makes a partial settlement to the seller, in application of paragraph (iii) above, the buyer recognises that Christie's shall be subrogated to the rights of the seller in order to take action against the buyer for the sum thus paid.

h) Failure to collect purchases
Where purchases are not collected within seven calendar days from the date of the sale, whether or not payment has been made, Christie's shall have the authority to transfer the items sold, at the buyer's expenses, to a third party warehouse. It should be pointed out that the property shall only be released following full payment of the transport, handling and storage costs in addition to any other costs and more generally full payment of the sums which remain due to Christie's.

i) Export licence
Unless there is a written agreement with Christie's, the request for an export certificate or any other administrative documents does not modify the obligation to make immediate payment by the buyer or Christie's right to receive interest on late payments. If the buyer requests that Christie's carries out the formalities in order to obtain an export certificate on its behalf, Christie's may invoice it for its costs and expenses linked to this service. Christie's shall not be obliged to reimburse any interest or other costs incurred by the buyer in the event of refusal of the certificate or any other administrative documents.

5. COPYRIGHT
Copyright on any image, illustration or document, reproduced by or on behalf of Christie's concerning any particular lot, in addition to the contents of the catalogue, shall remain the property of Christie's at all times. No reproduction may be carried out by the buyer or by any other person without prior written agreement. Furthermore, the sale of the object does not in any case imply the assignment of author's rights, copyright, or performing rights where it constitutes if required the support medium.

6. SEVERABILITY
If any part of this contract is declared by any court as being invalid, illegal or unenforceable, this part shall not be taken into account; however, the rest of the contract shall remain valid within all legal limits.

7. LAW AND JURISDICTION
The rights and obligations of the parties with respect to these Conditions of Sale shall be governed by French law and their interpretation and execution shall be subject to the competent courts of Paris.

8. PRECEDENCE OF THE FRENCH VERSION
The French version of both the Conditions of Sale and the content of this catalogue, in its entirety, shall prevail over the English version, except for those texts originally written in English for the purposes of accompanying the description of some lots.

SALLES DE VENTE INTERNATIONALES ET BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS

AFRIQUE DU SUD
LE CAP
+27 (21) 761 2676
Juliet Lomberg (Consultant)
DURBAN
+27 (31) 207 8247
Gillian Scott-Berning (Consultant)
JOHANNESBURG
+27 (11) 486 0967
Harriet Hedley (Consultant)

ALLEMAGNE
BERLIN
+49 (0) 30 885 69530
Viktoria von Specht
DÜSSELDORF
+49 (0) 211 491 5930
Andreas Rumbler
FRANCFORT
+49 (0)61 74 20 94 85
Anja Becker
HAMBOURG
+49 (0) 40 279 4073
Christiane Gräfin zu Rantzau
MUNICH
+49 (0) 89 2420 96 80
Marie-Christine Gräfin Huyn
STUTTGART
+49 (0) 711 226 9699
Eva Schweizer

ARGENTINE
BUENOS AIRES
+54 11 4393 4222
Cristina Carlisle

AUSTRALIE
MELBOURNE
+61 (0)3 9820 4311
Patricia Kontos
SUD DE YARRA, VICTORIA
+61 (0)3 9823 6266
Patricia Kontos
SYDNEY
+61 (0)2 9326 1422
Ronan Sulich

AUTRICHE
VIENNE
+43 (0)1 533 88 12 14
Angela Baillou

BELGIQUE
BRUXELLES
+32 (0) 2 512 8830
Roland de Lathuy

BRÉSIL
RIO DE JANEIRO
+55 21 2225 6553
Candida Sodre
SAO PAULO
+55 11 3081 0435
Christina Haegler

CANADA
COTE OUEST & EST
+1 800 960 2063
Suzanne Davis
ONTARIO & QUEBEC
+1 416 960 2063 ext. 29
Erica House

CHILI
SANTIAGO
+56 2 263 1642
Denise Ratinoff

CORÉE DU SUD
+82 (0)2 720 5266
Bae Hye-Kyung

DANEMARK
COPENHAGE
+45 (0)39 62 23 77
Rikke Juel (Consultant)

ÉCOSSE
EDIMBOURG & PERTH
+44 (0) 131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
COTE OUEST
+44 (0) 131 225 4756
Grant MacDougall

ÉMIRATS ARABES UNIS
• Dubaï
+971 (0)4 425 5629
Michael Jeha

ESPAGNE
BARCELONE
+34 934 878259
Cuca Escoda
MADRID
+34 91 532 66 26/7
Juan Varez

ÉTATS-UNIS
BERMUDES - NEWPORT
+1 401 849 9222
Betsy D. Ray
BOSTON
+1 617 536 6000
Elizabeth M. Chapin
CHICAGO
+1 312 787 2765
Paula Kowalczyk
DALLAS
+1 214 599 0735
Capera Ryan
HOUSTON – NOUVELLE ORLÉANS
+1 713 802 0191
Jessica Phifer
Mark Prendergast
• LOS ANGELES
+1 310 385 2600
MIAMI
+1 305 445 1487
Vivian Pfeiffer
• NEW YORK
+1 212 636 2000
PALM BEACH
+1 561 833 6952
Meg Bowen
PHILADELPHIE
+1 610 520 1590
Alexis E. McCarthy
SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Roberts Notides
WASHINGTON, D.C.
+1 202 333 7459
Cathy Sledz

FINLANDE & ÉTATS BALTIQUES
HELSINKI
+358 (0) 9 608 212
Barbro Schauman, Consultant

FRANCE
BORDEAUX
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cecile Moueix (Consultant)
DEAUVILLE
+33 (0)6 87 73 96 54
Véronique du Manoir (Consultant)
LILLE
+33 (0)6 60 97 82 36
Laurence Lalart (Consultant)
MARSEILLE/AIX-EN-PROVENCE
+33 (0)4 91 72 29 40
Fabienne Albertini-Cohen (Consultant)
NANTES
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Greggory, Consultant
• PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85
TOULOUSE
+33 (0)6 87 40 99 91
Florence Grassignoux (Consultant)

GRECE
ATHENES
+30 (69) 7742 5212
Lisa Melas, Consultant
+30 (69) 4469 4040
Eleni Lambridis, Consultant

L'ILE DE MAN
+44 (0)1624 814 502
The Marchioness Conyngham

INDE
BOMBAY
+91 22 2280 7905
Ganieve Grewal
Navaz Sanjana

INDONÉSIE
JAKARTA
+62 (0)21 7278 6268
Amalia Wirjono

IRLANDE
+353 (0) 59 86 24996
Christine Ryall

ISRAEL
• TEL AVIV
+972 (0)3 695 0695

ITALIE
BOLOGNE
+39 051 265 154
Benedetta Vittori Venenti Possati (Consultant)
CATANE
+39 095 536 694
Laura Ventimiglia di Monteforte
FLORENCE
+39 055 219012
Alessandra Niccolini di Camugliano (Consultant)
GENES
+39 010 246 3747
Rachele Guicciardi, Consultant
ITALIE DU NORD
+39 348 31 31 021
Paola Gradi (Consultant)
ITALIE CENTRALE ET ITALIE DU SUD
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria, Consultant
• MILAN
+39 02 303 2831
ROME
+39 06 686 3333
Patrizia Vecchi
TURIN
Sandro Perrone di San Martino (Consultant)
+39 02 303 28354
VENISE
Bianca Arrivabene Valenti Gonzaga (Consultant)
+39 041 277 0086

JAPON
TOKYO
+81 (0)3 3571 0668
Kanae Ishibashi

MALAISIE
KUALA LUMPUR
+603 2070 8837
Lim Meng Hong

MEXIQUE
MEXICO
+52 55 5281 5446
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta - Van Tendeloo (Consultant)

NORVEGE
OSLO
+47 22 06 56 96
Aase Bach (Consultant)

PAYS-BAS
• AMSTERDAM
+31 (0)20 57 55 255
ROTTERDAM
+31 (0) 10 212 0553
Hyldeke Vrolijk

PORTUGAL
LISBONNE
+351 91 931 7233
Mafalda Coutinho, Consultant

RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE
PÉKIN
+86 (0)10 6500 6517
Jane Shan
• HONG KONG
+852 2521 5396
SHANGHAI
+86 (0)21 6279 8773
Joyce Zhang

RÉPUBLIQUE TCHEQUE
PRAGUE
+42 (0) 606 609 379
Nicole Stava, Consultant

ROYAUME-UNI
ILES ANGLO-NORMANDES
+44 (0)1534 485 988
Melissa Bonn
CHESHIRE
+44 (0)1270 627 024
Jane Blood
EAST-ANGLIA ET MIDLANDS DE L'EST
+44 (0)1284 724026
Charles Bingham-Newland
Simon Reynolds
• LONDRES, KING STREET
+44 (0)20 7839 9060
• LONDRES, SOUTH KENSINGTON
+44 (0)20 7930 6074
NORFOLK
+44 (0)1263 710 221
Charles Bingham-Newland
PETWORTH
+44 (0)1798 344 440
Mark Wrey
YORKSHIRE ET NORD DE L'ANGLETERRE
+44 (0)1423 509 699
Thomas Scott, F.S.A

RUSSIE
MOSCOU
Anastasia Volobueva
+7 495 937 5525

SINGAPOUR
+65 6235 3828
Tang Wen Li

SUISSE
• GENEVE
+41 (0)22 319 1766
Evelyne de Proyart
• ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Dirk Boll

TAIWAN
TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAILANDE
BANGKOK
+ 66 2 652 1097
Yaovanee Nirandara

TURQUIE
ISTANBUL
+90 532 582 4895
Zeynep Kayhan Consultant)

DÉPARTEMENTS SPÉCIALISÉS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

DÉPARTEMENTS

AFFICHES
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3208

ANTIQUITÉS
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3219

APPAREILS PHOTO ET INSTARUMENTS D'OPTIQUE
SK: +44 (0)20 7752 3279

ARMES ANCIENNES ET MILITARIA
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
KS: +44 (0)20 7752 3119

ART AFRICAIN, OCÉANIEN ET PRÉCOLOMBIEN
PAR: +33 (0)1 40 76 83 86

ART ANGLO-INDIEN
KS: +44 (0)20 7389 2570

ART BRITANNIQUE DU XXEME SIECLE
KS: +44 (0)20 7389 2684

ART CHINOIS
PAR: +33 (0)1 40 76 85 64
KS: +44 (0)20 7389 2577

ART CONTEMPORAIN
PAR: +33 (0)1 40 76 85 92
KS: +44 (0)20 7389 2920

ART CONTEMPORAIN INDIEN
KS: +44 (0)20 7389 2409

ART D'APRES-GUERRE
PAR: +33 (0)1 40 76 85 92
KS: +44 (0)20 7389 2450

ART DES INDIENS D'AMÉRIQUE
NY: +1 212 606 0536

ART IRLANDAIS ET BRITANNIQUE
KS: +44 (0)20 7389 2682

ART ISLAMIQUE
PAR: +33 (0)1 40 76 85 84
KS: +44 (0)20 7389 2700

ART JAPONAIS
PAR: +33 (0)1 40 76 85 64
KS: +44 (0)20 7389 2591

ART LATINO-AMÉRICAIN
PAR: +33 (0)1 40 76 84 17
NY: +1 212 636 2150

ART RUSSE
PAR: +33 (0)1 40 76 84 03
SK: +44 (0)20 7752 2662

ARTS ASIATIQUES
PAR: +33 (0)1 40 76 85 64

ARTS DÉCORATIFS DU XXEME SIECLE
PAR: +33 (0)1 40 76 86 21
KS: +44 (0)20 7389 2140

BIJOUX
PAR: +33 (0)1 40 76 85 81
KS: +44 (0)20 7389 2383

CADRES
SK: +44 (0)20 7389 2763

CÉRAMIQUES EUROPÉENNES ET VERRE
PAR: +33 (0)1 40 76 86 02
SK: +44 (0)20 7752 3026

COSTUMES, TEXTILES, ÉVENTAILS ET BAGAGES
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3215

DESSINS ANCIENS ET DU XIXEME SIECLE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 59
KS: +44 (0)20 7389 2251

ESTAMPES ET LITHOGRAPHIES
PAR: +33 (0)1 40 76 85 71
KS: +44 (0)20 7389 2328

FUSILS
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
KS: +44 (0)20 7389 2025

HORLOGERIE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
KS: +44 (0)20 7389 2224

ICONES
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3261

INSTRUMENTS DE MUSIQUE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3365

INSTRUMENTS ET OBJETS DE MARINE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7389 2782

INSTRUMENTS SCIENTIFIQUES
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3284

LIVRES ET MANUSCRITS
PAR: +33 (0)1 40 76 85 99
KS: +44 (0)20 7389 2158

MARINES
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3290

MINIATURES ET OBJETS DE VITRINE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
KS: +44 (0)20 7389 2347

MOBILIER AMÉRICAIN
NY: +1 212 636 2230

MOBILIER ANCIEN ET OBJETS D'ART
PAR: +33 (0)1 40 76 83 99
KS: +44 (0)20 7389 2482

MOBILIER ET OBJETS DE DESIGNERS
PAR: +33 (0)1 40 76 86 21
SK: +44 (0)20 7389 2142

MOBILIER ET SCULPTURES DU XIXEME SIECLE
PAR: +33 (0)1 40 76 83 99
KS: +44 (0)20 7389 2080

MONTRES
PAR: +33 (0)1 40 76 85 81
SK: +44 (0)20 7752 3268

OEUVRES SUR PAPIER BRITANNIQUES
KS: +44 (0)20 7389 2278

OEUVRES TOPOGRAPHIQUES
PAR: +33 (0)1 40 76 85 99
KS: +44 (0)20 7389 2040

ORFEVRERIE
PAR: +33 (0)1 40 76 86 24
KS: +44 (0)20 7389 2666

PHOTOGRAPHIES
PAR: +33 (0)1 40 76 84 16
SK: +44 (0)20 7752 3006

SCULPTURES
PAR: +33 (0)1 40 76 85 73
KS: +44 (0)20 7389 2331

SOUVENIRS DE LA SCENE ET DE L'ÉCRAN
SK: +44 (0)20 7752 3275

TABLEAUX AMÉRICAINS
NY: +1 212 636 2140

TABLEAUX ANCIENS ET DU XIXEME SIECLE
PAR: +33 (0)1 40 76 85 87
KS: +44 (0)20 7389 2086

TABLEAUX AUSTRALIENS
KS: +44 (0)20 7389 2040

TABLEAUX BRITANNIQUES (1500–1850)
KS: +44 (0)20 7389 2945

TABLEAUX DU XXEME SIECLE
PAR: +33 (0)1 40 76 85 92
SK: +44 (0)20 7752 3218

TABLEAUX IMPRESSIONNISTES ET MODERNES
PAR: +33 (0)1 40 76 8389
KS: +44 (0)20 7389 2452

TABLEAUX DE L'ÉPOQUE VICTORIENNE
KS: +44 (0)20 7389 2468

TAPIS
PAR: +33 (0)1 40 76 8403
KS: +44 (0)20 7389 23 70

TIRE-BOUCHONS
PAR: +33 (0)1 40 76 83 82
SK: +44 (0)20 7752 3263

VINS ET ALCOOLS
PAR: +33 (0)1 40 76 83 97
KS: +44 (0)20 7752 3366

SERVICES LIÉS AUX VENTES

CHRISTIE'S FINE ART SECURITY SERVICES
TEL: +44 (0)20 7662 0609
FAX: +44 (0)20 7978 2073
CFASS@CHRISTIES.COM

COLLECTIONS D'ENTREPRISES
TEL: +33 (0)1 40 76 86 27
FAX: +33 (0)1 40 76 85 51
FADAM@CHRISTIES.COM

INVENTAIRES
TEL: +33 (0)1 40 76 85 66
FAX: +33 (0)1 40 76 85 65
PMOTHES@CHRISTIES.COM

SERVICES FINANCIERS
TEL: +33 (0)1 40 76 85 78
FAX: +33 (0)1 40 76 85 57
BPASQUIER@CHRISTIES.COM

SUCCESSIONS ET FISCALITÉ
TEL: +33 (0)1 40 76 85 78
FAX: +33 (0)1 40 76 85 57
BPASQUIER@CHRISTIES.COM

VENTES SUR PLACE
TEL: +33 (0)1 40 76 85 98
FAX: +33 (0)1 40 76 85 65
LGOSSET@CHRISTIES.COM

AUTRES SERVICES

CHRISTIE'S EDUCATION
LONDRES
TEL: +44 (0)20 7665 4350
FAX: +44 (0)20 7665 4351
EDUCATION@CHRISTIES.COM
NEW YORK
TEL: +1 212 355 1501
FAX: +1 212 355 7370
CHRISTIESEDUCATION
@CHRISTIES.EDU

CHRISTIE'S GREAT ESTATES (IMMOBILIER)
TEL: +33 (0)1 40 76 83 63
FAX: +33 (0)1 40 76 84 01
EVIDAL@CHRISTIES.COM

CHRISTIE'S IMAGES
TEL: +44 (0)20 7582 1282
FAX: +44 (0)20 7582 5632
IMAGESLONDON@CHRISTIES.COM

ABBRÉVIATIONS UTILISÉS
KS: Londres, King Street • NY: New York, Rockefeller Plaza •
PAR: Paris, Avenue Matignon • SK: Londres, South Kensington

ORDRE D'ACHAT

COLLECTION YVES SAINT LAURENT ET PIERRE BERGÉ

LUNDI 23 FEVRIER–MERCREDI 25 FEVRIER

Le Grand Palais, Paris
CODE: MOUJIK NUMÉRO: 1209

Laisser des ordres d'achat en ligne sur christies.com

PALIERS D'ENCHERES

de 0 à 100 Euros	par 5 ou 10 Euros
de 100 à 200 Euros	par 10 Euros
de 200 à 300 Euros	par 20 Euros
de 300 à 500 Euros	par 20 ou 20, 50, 80 Euros
de 500 à 1.000 Euros	par 50 Euros
de 1.000 à 2.000 Euros	par 100 Euros
de 2.000 à 3.000 Euros	par 200 Euros
de 3.000 à 5.000 Euros	par 200 ou 200, 500, 800 Euros
de 5.000 à 10.000 Euros	par 500 Euros
de 10.000 à 20.000 Euros	par 1.000 Euros
de 20.000 à 30.000 Euros	par 2.000 Euros
de 30.000 à 50.000 Euros	par 2.000 ou 2.000, 5.000, 8.000 Euros
de 50.000 à 100.000 Euros	par 5.000 Euros
de 100.000 à 200.000 Euros	par 10.000 Euros
Au-dessus de 200,000 Euros	à la discrétion du commissaire-priseur habilité

Résultats des Ventes: +33 (0)1 40 76 85 61

Christie's se charge d'exécuter les ordres d'achat qui lui sont confiés en particulier pour les amateurs ne pouvant assister à la vente. Ni Christie's, ni ses employés ne pourront être tenus responsables en cas d'erreurs éventuelles et ces enchères seront en accord avec les conditions de la vente imprimées en fin de catalogue. Lorsque deux ordres d'achat sont identiques, la priorité revient au premier ordre reçu. En cas d'adjudication, le prix à payer sera le prix marteau ainsi que les frais, au taux en vigueur au moment de la vente, la TVA payable sur les lots et/ou les frais ainsi que tous débours dus à Christie's (voir la section "Informations importantes pour les acheteurs"). Afin de faciliter l'enregistrement des enchères et la livraison des objets, les acheteurs potentiels devront communiquer leurs références bancaires ou toutes autres références nécessaires suffisamment à l'avance afin qu'il soit possible de les vérifier avant la vacation.



Merci de bien vouloir transmettre les ordres d'achat au moins 24 heures avant le début de la vente.
Tel: +33 (0)1 40 76 84 13 • Fax: +33 (0)1 40 76 85 51 • En ligne www.christies.com

NUMÉRO DE CLIENT

1209
NUMÉRO DE VENTE

NOM

ADRESSE

TÉLÉPHONE

PORTABLE

FAX (Important)

EMAIL

◯ Cochez cette case si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations par e-mail sur nos ventes à venir

SIGNATURE

Si vous n'avez encore jamais enchéri ou vendu avec Christie's, nous vous remercions de bien vouloir nous fournir les documents suivants:

· Personne physique: une pièce d'identité officielle (permis de conduire, carte d'identité ou passeport), et si ledit document ne les contient pas, une preuve de son adresse actuelle, telle qu'une facture d'électricité ou une attestation bancaire.
· Sociétés: un KBis
· Pour toutes autres structures commerciales telles que des trusts, des sociétés offshore ou des sociétés en nom collectif, merci de bien vouloir contacter le Christie's Credit Department au +33 (0) 1 40 76 83 77 ou au +44 (0)20 7839 2825 afin d'obtenir conseil sur l'information devant être fournie.
· Si vous vous enregistrez en vue d'enchérir pour le compte d'un tiers qui n'a jamais enchéri ou vendu avec Christie's, nous vous remercions de nous fournir une pièce d'identité officielle attestant de votre propre identité mais également une pièce d'identité officielle attestant de l'identité du tiers, ainsi que le pouvoir signé par ledit tiers en votre faveur.

Les nouveaux clients, les clients n'ayant pas enchéri avec l'un des bureaux de Christie's au cours des deux dernières années, ainsi que ceux souhaitant enchérir pour un montant supérieur à des enchères antérieures, devront fournir une référence bancaire. Nous vous remercions également de bien vouloir remplir la section ci-après avec vos coordonnées bancaires :

BANQUE

ADRESSE

TÉLÉPHONE

NUMÉRO DU COMPTE

CODE BANQUE / CODE GUICHET

MERCI DE BIEN VOULOIR ÉCRIRE LISIBLEMENT

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximum EURO (sans les frais acheteur)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximum EURO (sans les frais acheteur)

ABSENTEE BIDS FORM

COLLECTION YVES SAINT LAURENT ET PIERRE BERGÉ

MONDAY 23 FEBRUARY–WEDNESDAY 25 FEBRUARY

Le Grand Palais, Paris
CODE: MOUJIK NUMÉRO: 1209

Leave bids online at christies.com

BIDDING INCREMENTS
Bidding generally opens below the low estimate and advances in increments of up to 10%, subject to the auctioneer's discretion. Absentee bids that do not conform to the increments set below may be lowered to the next bidding interval.

0 to 100 Euros	by 5 or 10 Euros
100 to 200 Euros	by 10 Euros
200 to 300 Euros	by 20 Euros
300 to 500 Euros	by 20 or 20, 50, 80 Euros
500 to 1.000 Euros	by 50 Euros
1.000 to 2.000 Euros	by 100 Euros
2.000 to 3.000 Euros	by 200 Euros
3.000 to 5.000 Euros	by 200 or 200, 500, 800 Euros
5.000 to 10.000 Euros	by 500 Euros
10.000 to 20.000 Euros	by 1.000 Euros
20.000 to 30.000 Euros	by 2.000 Euros
30.000 to 50.000 Euros	by 2.000 or 2.000, 5.000, 8.000 Euros
50.000 to 100.000 Euros	by 5.000 Euros
100.000 to 200.000 Euros	by 10.000 Euros
above 200,000 Euros	at auctioneer's discretion

Auction Results: +33 (0)1 40 76 85 61

Christie's will use reasonable efforts to carry out written bids delivered by clients who are not present at the auction in person. Nor Christie's nor its employees can be held liable for errors in connection with an absentee bid, and the execution of absentee bids will be made in accordance with the Conditions of Sale included in the catalogue. When two absentee bids are identical, priority goes to the first one received. If your bid is successful, the purchase price payable shall be the aggregate of the final bid, the buyer's premium, at the then applicable rate at the date of the sale, any V.A.T. chargeable on the final bid and such premium and/or any expenses due to Christie's (in accordance with the section "Buying at Christie's). To ensure that bids will be accepted and that delivery of lots is not delayed, intending buyers should supply bank or other suitable references to Christie's. The references should be supplied in good time to be taken up before the sale.



Absentee bids must be received at least 24 hours before the auction begins. Christie's will confirm all bids received by fax by return fax. If you have not received confirmation within one business day, please contact the Bid Department.
Tel: +33 (0)1 40 76 84 13 - Fax: +33 (0)1 40 76 85 51 - Online: christies.com

CLIENT NUMBER (IF APPLICABLE) SALE NUMBER 1209

BILLING NAME (PLEASE PRINT)

ADDRESS

POST CODE

DAYTIME TELEPHONE EVENING TELEPHONE

FAX (IMPORTANT) EMAIL

○ Please tick if you prefer not to receive information about our upcoming sales by e-mail

SIGNATURE

If you have not previously bid or consigned with Christie's, please attach copies of the following documents:
- Individuals: government-issued photo identification (such as a photo driving licence, national identity card or passport) and, if not shown on the ID document, proof of current address, for example a utility bill or bank statement.
- Corporate clients: a certificate of incorporation.
- For other business structures such as trusts, offshore companies or partnerships, please contact Christie's Credit Department at +33 (0) 1 40 76 83 77 or at +44 (0) 20 7839 2825 for advice on the information you should supply.
- If you are registering to bid on behalf of someone who has not previously bid or consigned with Christie's, please attach identification documents for yourself as well as the party on whose behalf you are bidding, together with a signed letter of authorization from that party.

New clients, clients who have not made a purchase from any Christie's office within the last two years and those wishing to spend more than on previous occasions will be asked to supply a bank reference. We also request that you complete the section below with your bank details:

Name of Bank(s)

Address of Banks(s)

Bank Telephone Number

Account Number(s) Name of Account Officer(s)

PLEASE PRINT CLEARLY

Lot number (in numerical order)	Maximum Bid EURO (excluding buyer's premium)	Lot number (in numerical order)	Maximum Bid EURO (excluding buyer's premium)

If you are registered within the European Community for VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS Please quote number below:

Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé

Meubles et Objets d'Art provenant de "Château Gabriel", Deauville

Vente à Paris les 17, 18 et 19 novembre 2009







INDEX

CHRISTIE'S FRANCE

Imprimé en Angleterre





